Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Hans Martin Sauermann.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 1910.

ACAD. LUGDUNAT. BIBL.

Erlangen 1910.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

58

Meinen lieben Eltern!

Inhalt.

Seite

Urkunden V
Lokalgeschichtliche Literatur VII
Kunstgeschichtliche u. sonstige wissenschaftliche Literatur IX
Einleitung 1
Baugeschichte der jetzigen Kirche 10
Bau des Langhauses 10
Geschichte des Turmbaues 16
Die Kunstdenkmäler 25
Einleitendes 27
Die Tonapostel 30
Tod Mariä, Tafelgemälde 42
Der rechte Seitenaltar 55
Der Hauptaltar 63
Der linke Seitenaltar 87
Das Sakramentshäuschen 96
Die Pietà 101
Die Holzstatue St. Jakobus 106

Urkunden.

I. Pfarrarchiv Kalchreuth.

a) Kirchenrechnungen.

1. ein Band in Pergament mit Rechnungen aus den Jahren 1483—1527.
2. Rechnungsauszüge der Jahre 1495—1527 und 1496—1544, eine Abschrift und teilweise Uebersetzung von 1.
3. Rechnungen aus den Jahren 1540—44; 1563/73; 1608/9; 1611/12; 1612/13; 1614; 1616; 1617; 1620—23; 1671/72; 1673/74; 1689; 1693—97.
4. ein Band Rechnungen der Jahre 1702—1749/50.
5. ein ebensolcher von 1750/51—1797/98.
6. Kirchturmbaurechnungen 1787—1790.

b) Jahresberichte des Pfarramtes Kalchreuth 1812—1891.

c) Pfarrbuch von Kalchreuth, begonnen von Pfarrer Rehlen 1845 und von den jeweiligen Pfarrern bis in unsere Zeit weitergeführt.

II. Kgl. Kreisarchiv Nürnberg.

1. Kopie des Kaufbriefes (1342) aus dem Jahre 1509 S. I L. 11 Nr. 9.
2. Kopie des Lehensbriefes (1345) S. I L. 11 Nr. 9.
3. Kaufbriefe über Grundstücke, Wiesen und Anderes aus dem XV. Jahrh. S. I L. 11 Nr. 9.
4. Urkunde über Teilung des Erbes Ulrich Hallers unter seine Söhne Leupold, Ulrich, Andreas und Bertold im Jahre 1425 S. I L. 11 Nr. 9.

5. das „Hallerbuch", verfaßt im Jahre 1527 von Konrad Haller. S. XIX K. IV Ms. 151 Fol. 256.
6. Akten, die über Rechtsstreitigkeiten der Haller handeln, aus dem XVIII. Jahrh. S. I L. 291 Nr. 55.

III. Kgl. Reichsarchiv, München.

1. Kaiserselekt aus dem Jahre 1298. Albrecht I. belehnt des Burggrafen Conrad Brüder Johannes und Friedrich mit Kalchreuth. Kaiserselekt. Nachträge Nr. 143.
2. Kaufbriefe über Grundstücke aus dem XIV. u. XV. Jahrh. S. X Kst. 15 L. 4 Fasc. 2 und S. VII Cart. 16 Fasc. 12.

Lokalgeschichtliche Literatur.

1. Geschichte der Pfarrei Kalchreuth von Andr. Gottl. Sittig 1832.
   Manuskript im Archiv des histor. Vereins von Mittelfranken zu Ansbach. Ms. hist. 176.
2. „Der Kalchreuther Kirchturmbau in den Jahren 1750—90 nebst einem Anhang, enthaltend: vom Alter der Kirche zu Kalchreuth und ihren Verhältnissen bis in die Zeiten der Reformation, und der Kirchturmbau vom Jahre 1709 und 1710 von Dr. Rehlen, kgl. prot. Pfarrer." Nürnberg 1840. (Abkürzung: Kirchturmbau.)
3. „Beschreibung der Kunstgegenstände in der Kirche St. Endres zu Kalchreuth mit historischen Bemerkungen von Dr. Karl Gottlob Rehlen (im Jahre 1844)" XIV. Jahresbericht des historischen Vereins in Mittelfranken 1845, S. 1—13. Ein gebundenes, geschriebenes Manuskript dieses Aufsatzes befindet sich im Archiv des hist. Vereins in Ansbach unter Ms. hist. 174.
4. „Geschichte und Chronik von Kalchreuth von dem Herrn Pfarrer Dr. Karl Gottl. Rehlen zu Kalchreuth."
   Erschienen im: XV. Jahresbericht des hist. Vereins von Mittelfranken 1846 S. 24—64 und XVI. Jahresbericht 1847 S. 1—32. Manuskript dazu im Archiv des hist. Ver. in Ansbach unter: Ms. hist. 172 II.
5. Kalchreuther Dorfgeschichten von Rehlen 1847.
   Gebundenes und geschriebenes Manuskript im Ansbacher Archiv d. hist. Ver. [Ms. hist. 175] mit folgendem hauptsäch-

lichem Inhalt: „Von den herrschaftlichen Kirchenstühlen. Von den herrschaftlichen Grabstätten. Prozeß wegen des Gotteshausrechnungswesens. Geschichten von Kalchreuther Pfarrherren. Von Meßnern, Kantoren und der Schule."

6. Die „Bauereien an der Kirche", undatiert; wahrscheinlich von Dr. Rehlen. Ansbach, Kreisarchiv. Ms. hist. 175.
7. Von der Wallenrodschen Kirchenstiftung. Auszug und Abschriften von Akten, wahrscheinlich ebenfalls von Dr. Rehlen. Ms. hist. 177 im hist. Vereinsarchiv Ansbach.
8. Chronik von Kalchreuth. Herausgegeben von Ernst Hopp, Pfarrer daselbst. Erlangen 1892.

Pfarrer Sittigs Schrift ist der älteste bekannte Versuch einer zusammenfassenden Geschichte Kalchreuths, jedoch gewissermassen ein Auszug der Archivalien des Kalchreuther Pfarrarchivs. Die folgenden Ausführungen Rehlens (2—7) sind von einer Gründlichkeit und einem Ernst der Forschung, wie selten ähnliche lokalgeschichtliche Werkchen, und gehen, soweit das nachgeprüft werden konnte, in ihren Tatsachen stets auf Originalurkunden zurück. Die Beschreibung der Kunstdenkmäler ist ausführlich, ihre ästhetische Würdigung dagegen nur sehr schwach. Die unter 8. aufgeführte Chronik von Hopp ist nur ein Auszug und eine Zusammenfassung der getrennten Ausführungen Rehlens und bringt nichts Neues hinzu.

Kunstgeschichtliche und sonstige wissenschaftliche Literatur.

Ernst Berger: Maltechnik. III. und IV. Folge. München 1897 und 1901.

H. Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

Ignaz Beth: Wolgemuts Gehülfen in Feuchtwangen und Hersbruck. Ein Beitrag zur Wolgemutforschung. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908 II. 1103 ff.

Biedermann: Geschlechtsregister des Patriziats der vormaligen Reichsstadt Nürnberg, bis zum Jahr 1854 fortgesetzt und herausgegeben von F. W. von Volkamer. Nürnberg 1854.

W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

Bundschuh: Versuch einer historisch-statistischen Beschreibung der unmittelbaren freyen Reichs-Ritterschaft in Franken in seinen sechs Orten. Ulm 1801.

B. Daun: P. Vischer u. A. Krafft. Knackfuß, Künstler-Monographien. Bielefeld u. Leipzig 1905.

B. Daun: Veit Stoß. Knackfußmonographien. Bielefeld u. Leipzig 1906.

G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. III: Süddeutschland. Berlin 1908.

Dehio und von Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1901.

Fr. Dörnhöffer: Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium 1906. XXIV. S. 451 ff.

E. (ssenwein): Ein merkwürdiger Meister vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. I. 1853/54. S. 190.

Carl Gebhardt: Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1908.

W. Götz: Geographisch-Historisches Handbuch von Bayern. II. Bd. S. 334. München 1898.

A. Hauser: Styl-Lehre der architektonischen Formen des Mittelalters. II. Auflage. Wien 1899.

Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg 1906.

Katalog der Originalskulpturen im germ. Museum. Nürnberg 1890.

Dr. Werner Köhne: Geologische Geschichte der Fränkischen Alb mit einer geologischen Uebersichtskarte.

W. Lübke: Geschichte der Plastik. III. Auflage. Leipzig 1880.

Lübke-Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte. XIII. Auflage. Bd. III. Kunst der Renaissance. Stuttgart 1905.

Lotz: Kunst-Topographie Deutschlands. Bd. II: Süddeutschland. Cassel 1863.

Robert Mielke: Das deutsche Dorf. Leipzig 1907. Aus der Sammlung: „Natur und Geisteswelt".

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum. II. 1887—89.

Mummenhoff: Nürnbergs Ursprung und Alter. Nürnberg 1908.

J. Neuwirth: Die Baukunst des Mittelalters. Leipzig 1904.

H. Oidtmann: Die Glasmalerei. Köln 1892.

H. Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. IV. Auflage, Leipzig 1868.

Siegfried Graf Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte". Straßburg 1904.

Th. Rauch: Die Trauts. „Studien zur deutschen Kunstgeschichte". Straßburg 1908.

E. Redslob: Hans Traut und der Peringsdörfferaltar. Anzeiger aus dem germanischen Museum. S. 3. 1908.

P. J. Rée: Nürnberg. Städtemonographien, Leipzig 1907.

Reicke-Priem: Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. II. Auflage. Nürnberg 1896.

M. Sauerlandt: Deutsche Plastik des Mittelalters Düsseldorf und Leipzig 1909.

V. Scherer: Dürer. Klassiker der Kunst, Bd. IV. Stuttgart und Leipzig 1906.

M. Schuette: Der schwäbische Schnitzaltar. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1907.

Siebmacher: Das große und allgemeine Wappenbuch: neu hrsgb., geordnet und vervollständigt, dann mit heraldischen und hist. gemalten Erläuterungen begleitet von Titan von Hefner. Nürnberg 1854 ff.

J. Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862.

H. Stegmann: Die Plastik des Abendlandes. Sammlung Göschen. Leipzig 1900.

Henry Thode: Die Malerschule in Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891.

R. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart, 1886.

Voll; Braune; Buchheit: Katalog der Gemälde des bayrischen Nationalmuseums. München 1908.

J. E. Wesely: Iconographie Gottes und der Heiligen. Leipzig 1874.

Andreas Würffel: Diptycha Ecclesiarum in Oppidis et Pagis Norimbergensibus. Nürnberg 1759.

Markus Zucker: Albrecht Dürer in seinen Briefen. Leipzig-Berlin 1908.

Einleitung.

Ungefähr drei Stunden von Nürnberg entfernt, auf einem welligen Hochplateau, einem Ausläufer des fränkischen Jura [1]), liegt das Dorf Kalchreuth.

Es ist der Typus eines alten fränkischen Dorfes aus der Umgebung Nürnbergs [2]), soweit es nicht von Geschmacklosigkeiten des 19. Jahrhunderts verunziert wurde; weder Haufen- noch Straßendorf [3]), vielmehr ein Gemisch aus bei-

---

1) W. Götz, Geographisch-historisches Handbuch von Bayern. München 1898 II. Band, S. 334. W. Köhne, Geologische Geschichte der fränkischen Alb. München. Nach diesem Werk gehört die Kalchreuther Gegend der Triasformation — Schwarzer Jura — an.

2) Das in der engeren und weiteren Umgebung von Nürnberg, also im heutigen nördlichen Mittel- und südlichen Oberfranken, gelegene Dorf hat noch keine besondere Bearbeitung erfahren.

Soweit dessen Häuser noch aus der Zeit vor dem dreißigjährigen Kriege stammen, sind es Fachwerk-, die des späten 17. und 18. Jahrhunderts dagegen massive Steinbauten. Fast alle aber, ob noch in gotischer Tradition erbaut oder in späterer Zeit entstanden, tragen ein hohes Dach. — Man vergleiche auch Dürers Kupferstich: „Der verlorene Sohn" B. 28.

3) Mielke, das deutsche Dorf. Leipzig 1907, S. 19 ff.

den. Kleinere und größere Häuser mit niederen Mauern, aber hochemporsteigendem spitzen Giebeldach — wie man sie häufig auf Dürers Werken sieht — lehnen sich der Länge oder der Breite nach an die das ganze Dorf durchziehende Hauptstraße, oder sie sind malerisch in große Bauerngärten verstreut. Die hochansteigenden Dächer werden durch viele, zumeist augenförmig geschlitzte Luken wohltuend belebt. Das Ganze ein anheimelnd stimmungsvoller Anblick!

Bis zu welcher Zeit die Gründung der Ortschaft zurückreicht, wissen wir nicht[1]). Urkundlich erstmalig wird sie zu Anfang des 13. Jahrhunderts im Saalbuch der kaiserlichen Burggrafen zu Nürnberg genannt: „Kalchreuth, ein Dorf, ist Burghut, das hat der junge Burggrafe ...“ [2]). Und im Jahre 1298, „in vigiliis Thomae“, belehnt Kaiser

1) Die Annahme Hopp's, Chronik von Kalchreuth S. 4, und Rehlen's, Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken, 1846, S. 24, das Dorf sei eine ursprünglich slavische Siedelung, ist nicht stichhaltig. Für die von Hopp aufgestellten Thesen bezüglich der Ortschaften auf „reuth“ und der Gebräuche in slavischen Siedelungen konnte in der einschlägigen Literatur kein Beleg gefunden werden. Wäre das Dorf wirklich eine slavische Gründung gewesen, so müßte noch irgend etwas auf eine ehemals zentrale Anlage hinweisen. Außerdem hat Mummenhoff, Nürnbergs Ursprung und Alter, 1908 S. 31 ff., nachgewiesen, daß die Slaven in jener Zeit sich links der Regnitz angesiedelt hatten und auf dem rechten Ufer nur sehr vereinzelt vorkommen.

2) Rehlen, Jahresbericht des historischen Vereins 1846 S. 25 und Hopp, Chronik von Kalchreuth. Erlangen 1892 S. 4. Außer-

Albrecht[1]) damit des Burggrafen Conrad Brüder Johannes und Friedrich und dessen Tochter Agnes, die Gemahlin Friedrichs von Truhendingen, mit ihren Erben[2]).

Die Angaben Würfels[3]), daß der nächste Besitzer des „Burgstalles" Friedrich von Truhendingen gewesen sei, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, empfing es ja seine Gemahlin Agnes zusammen mit ihren Brüdern zu Lehen. Unverständlich ist es jedoch, welche Familie wir unter den „Truchsessen" als den folgenden Inhabern des „Burgstalles" zu verstehen haben[4]).

---

dem ist das älteste Nürnberger Achtbuch abgedruckt in: Nürnberger Jahrbücher II. Heft. Nürnberg 1834, S. 72 ff.

1) Kaiserselekt im kgl. Reichsarchiv München. Kaiserselekt, Nachträge Nr. 143.

2) Uebrigens soll Kalchreuth nach Andreas Würfel, Diptycha Ecclesiorum in Oppidis et Pagis Norimbergensibus, Nürnberg 1759, schon vorher seine eigene Adelsfamilie gehabt haben, „welche sich die Kalchreuther geschrieben". Ein „Heinrich von Kalchreuth" habe 1314 das Bürgerrecht in Nürnberg erworben. Urkunden, die das Bestehen eines solchen Adelsgeschlechtes zu erhärten vermöchten, ließen sich nicht auffinden. Offenbar handelt es sich bei der Bezeichnung „Heinrich von Kalchreuth" lediglich um eine Heimatsangabe.

3) Vergleiche Anmerkung 2 und 4.

4) Bei Würfel, „Diptycha" heißt es: „Der Burgstall ist von Friedrich von Truhendingen nach verschiedenen Besitzern auf die Truchsessen und von diesen auf die Haller gekommen." — Diese letzte Bemerkung ist falsch, da wir urkundlich wissen, daß die Haller 1342 (siehe weiter unten!) Kalchreuth von den Burggrafen von Nürnberg gekauft haben.

Aus der Unklarheit der Überlieferung gelangen wir im Jahre 1342 auf den sicheren Boden urkundlich feststehender Tatsachen. Im Jahre 1342 [1]), „am Freitag vor St. Walburgentag", kauft Ulrich Haller, ein reicher und angesehener Nürnberger Bürger, das Dorf Kalchreuth von den damaligen Besitzern, den Burggrafen Johannes und Albrecht, um „1568 Pfund und 6 Schilling der langen Heller"; „mit allem dem, das dazugehöret, es sei zu Dorf, zu Felde, zu Wasser, zu Wiesen und zu Haiden, besucht und unbesucht, mit Gerechten, Ehren, Nutzen, Gülten, Rechten und Gemeinheiten und die Leute, die auf den vorgeschriebenen Gütern bisher gesessen sind." Und um den neuerworbenen Besitz vollends zu befestigen, läßt derselbe Haller sich und seinen Anverwandten, seinen Nachkommen und beiden Schwägern, Burkhardt Hörauf und Berthold Pfinzing, die Güter von dem Burggrafen als Lehen verleihen im Jahre 1345 [2]). Es scheinen jedoch in jenem Kauf nicht alle Höfe Kalchreuths einbezogen gewesen zu sein; denn wir finden laut noch vorhandenen Kaufbriefen aus dem weiteren Verlauf des XIV. Jahrhunderts die Haller damit befaßt, durch Tausch und Ankauf ihr Besitztum zu vergrößern [3]).

---

1) Kopie des Kaufbriefes im kgl. Kreisarchiv Nürnberg. S. I L. 11 Nr. 9.

2) Kopie des Lehensbriefes im kgl. Kreisarchiv Nürnberg. S. I L. 11 Nr. 9.

3) Kaufbriefe im kgl. Reichsarchiv München und im kgl. Kreis-

So kam Kalchreuth in den Besitz der Familie Haller, die dann fünf Jahrhunderte hindurch, bis zum Jahre 1848, die Lehensherrschaft über das Dorf inne hatte. Der Kirche kam dies sehr zu statten, wenigstens solange dort der Gottesdienst nach katholischem Ritus vollzogen wurde, und so stammen denn aus jener Zeit ihre schönsten und bedeutendsten Kunstdenkmäler. Aber schon in den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts wurde, wie in Nürnberg, so auch in dem benachbarten Kalchreuth die Reformation eingeführt. Im Jahre 1523 lautet ein Eintrag in den Kirchenrechnungen[1]): „Für Wein, dem Volke zu speisen zum heiligen Sakrament." Mit der Reformation erlischt das nahe, innige, persönliche Interesse der Haller für die Kirche. Sie sind von jetzt ab nur mehr „Gotteshausherrschaft". Immerhin blieb die Ehrfurcht vor der Vergangenheit und vor dem Althergebrachten so stark, daß sich in der Kirche viele Kunstdenkmäler aus alter Zeit bis auf unsere Tage erhalten konnten.

---

archiv Nürnberg. S. I L. 11 Nr. 9. Nach Rehlen: Jahresbericht des historischen Vereins 1846 S. 27, war der Zehent bis ins XV. Jahrhundert zwischen dem Burggrafen und dem Bischof von Bamberg geteilt. Von diesen hatten die Haller 1398 „einen Teil von dem kleinen und großen Zehnten" erworben. — Rehlen konnte nicht ermitteln, wie der Bischof von Bamberg zu diesem Besitz kam. Hopp: Chronik von Kalchreuth S. 5, weiß zu berichten, daß ein Ulrich Haller 1343 den halben Zehnten, „der bisher dem Burggrafen von Nürnberg zugehörte", aufkaufte. Für die Richtigkeit dieser Angabe konnte keine Bestätigung gefunden werden.

1) Aufbewahrt im Pfarrhaus Kalchreuth.

Die beiden auf dem Gebiete des deutschen Kirchenbaues fruchtbarsten Epochen haben die Kirche geschaffen: die Gotik und die Zeit nach dem dreißigjährigen Krieg. Der Chor stammt, wie auch das Langhaus, aus den letzten Jahrzehnten des XV., der Turm aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts. Indessen muß schon vorher, im XIV. Jahrhundert, ein Kirchengebäude bestanden haben; denn eine Urkunde[1]) aus dem Jahre 1390 besagt, daß Ulrich Haller von Nürnberg von den damaligen Gotteshausmeistern Heinrich Kunig und Fritz Negelwein eine „an den Brunnen gelegene", „dem Heiligen und dem Gotteshaus" gehörige Badstube kaufte. Nach einer anderen Urkunde aus dem Jahre 1399[2]) stellte ein Albrecht Pewtelmair aus Kalchreuth sein zu erwartendes Erbe und den Erlös für seine ganze Habe nach seinem Tode für eine

---

1) Diese Urkunde lautet: „Ich Hilpoldt von Meyenthal, Landrichter von Nürnberg, tue kund mit diesem Brief, daß zu mir kommen ins Gericht, Heinrich Kunig und Fritz Negelwein, Gotteshausmeister in Kalchreuth und haben unbedunglich recht und redlich aufgeben, Ulrich Haller von Nürnberg die Badstube daselbst bei den Brunnen gelegen, die des Heiligen und des Gotteshaus daselbst ist ..... am Montag nach St. Michael 1390". Mitgeteilt nach der Abschrift Rehlens in einem Manuskript im Pfarrhaus zu Kalchreuth, da die Original-Urkunde weder im Haller'schen Familienarchiv noch sonstwo aufgefunden werden konnte.

2) Rehlen: „Kirchturm-Bau" § 3 teilt diese Urkunde im Auszug mit. Er betont ausdrücklich: „Diese Urkunde liegt vor uns", doch konnte sie nicht mehr aufgefunden werden.

ewige Messe zur Verfügung und bestimmte ferner, daß, falls das nicht geschehe, sein ganzes Vermögen der Kirche anheimfallen solle.

Schon zur Zeit des ursprünglichen Kirchengebäudes standen die Haller mit den kirchlichen Verhältnissen in steter enger Fühlung. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts waren sie bereits im Besitz von bestimmten Kirchenrechten. Die Söhne Ulrich Hallers IV., Leupold, Ulrich, Andreas und Bertold, ließen sich im Jahre 1425 vor dem Stadtrichter von Nürnberg die Teilung ihres väterlichen Erbes beurkunden, mit dem ausdrücklichen Vermerk jedoch, daß „die Behausung mit dem Zwingergraben und Gärtlein und auch dem Stalle daran und die Kirchenrechte ungeteilt bleiben sollen“ [1]). Welcher Art diese Kirchenrechte waren, darüber verlautet Nichts.

Die Vermutung Rehlens [2]), daß jener Ulrich Haller IV. der Stifter einer früheren Kapelle gewesen, sei an dieser Stelle mit umso größerer Berechtigung wiederholt, nachdem ein Schreiben [3]) eines Sigmund Haller aus dem Jahre

1) Urkunde im kgl. Kreisarchiv, Nürnberg S. I L. 11 Nr. 9, angeführt bei Rehlen: Kirchturmbau S. 2.

2) Rehlen: Kirchturmbau S. 3.

3) Der Akt befindet sich im kgl. Kreisarchiv Nürnberg unter (S. I L. 291 Nr. 55) Streitschriften aus dem Jahre 1777 und behandelt die den Hallern abgestrittenen Kirchenrechte. Die Haller behaupten darin unter anderem, seit jeher die Rechnungen abgehört, das Ornat besorgt und aufbewahrt, die Anordnungen zu Reparaturen an der Kirche und

1777 aufgefunden wurde, das von der Gotteshausherrschaft in Kalchreuth handelt und unter anderem den wichtigen Satz enthält: „Also sieht sich derselbe hierdurch bemüßigt zur statthaften Behauptung, die jenseits ganz neuerdings in ungegründetem Zweifel gezogen worden, der diesseitigen Gotteshausherrschaft in Kalchreuth dargegen antwortlich zu bemerken, daß dieser Familie erlauchte Voreltern, nachdem sie Ao. 1342 das ganze Dorf Kalchreuth emtionis titulo aquiret, nachher aus eigenen Mitteln eine Capelle dorthin erbauen lassen, wovon sie die Gotteshausherrschaft waren, und welche Kapelle heutzutage noch das vor Augen stehende der Haller'schen Familie privative zuständige, keineswegs aber zu ihrem Burgstall lehenbare Chorgebäude ist, an welches erst lang hernach das Schiff gebauet worden." Die obige Behauptung, daß jener Haller der Gründer einer Kirche um 1400 gewesen sei, wird durch folgende Tatsachen und Ueberlegungen gestützt: Ulrich IV. war ein sehr vermögender Mann und hat u. a. auch in St. Sebald reiche Stiftungen gemacht[1]); die Kirche ist von altersher dem hl. Andreas geweiht, und der Name Andreas tritt unter den Söhnen Ulrichs in der Familie Haller erstmalig auf; in der Kirche befinden sich Kunstwerke, die zwölf Tonapostel, welche

dem Meßnerhaus gegeben und stets die Gotteshauspfleger und Meßner verpflichtet zu haben.

1) Man vergleiche darüber: Reicke-Priem, Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg 1896.

stilistisch auf diese Zeit hinweisen, und endlich ist es eine alte Familientradition der Haller, — wie auch das obige Schreiben zeigt — daß an Stelle des jetzigen Chores eine von ihren Voreltern erbaute Kapelle gestanden hat. Diese Kombination ist für die oben ausgesprochene Meinung zwar nicht beweiskräftig, macht sie jedoch wahrscheinlich.

Das ist alles, was sich über die frühere Kalchreuther Kirche sagen läßt. Wo sie gestanden hat und wie sie beschaffen war, davon wissen wir nichts; wir können nur vermuten, daß die späteren Gebäulichkeiten an derselben Stelle wie die ehemaligen errichtet wurden. Im übrigen waren sie schwerlich größeren Umfangs, da doch die Gemeinde noch ziemlich klein war. Auch hatte sie keinen eigenen Priester, sondern war Filiale von Heroldsberg, wie es auch die jetzige Kirche anfangs noch gewesen ist[1]).

---

1) Vgl. Rechnungseinträge aus den Jahren um 1500 den „Frühmesser“ betreffend.

Baugeschichte der jetzigen Kirche.

Bau des Langhauses.

Die Geschichte des jetzigen Baues beginnt mit dem Jahre 1471. „Die Kirche allhier zu Kalchreuth, oder vielmehr der vordere Teil derselben, ist, laut eines alten, mir von Johann Ulrich Krackern kommunizierten Briefes, an. 1471 von den 3 Gemeinden Kalchreuth, Käswasser und Röckenhof gebaut worden. Am Freitag vor St. Veitstag fing man an den Grund zu graben, und vollführte den Bau mit Stein und Zimmern, daß die Kirche ganz stund mit Ziegeln überschossen an St. Lorenzentag nächst darnach desselben Jahres." So lautet eine Stelle in der von Pfarrer Andreas, Gottlieb Sittig verfaßten Geschichte der Pfarrei Kalchreuth[1]), die hier als ein Eintrag in das Kirchenbuch vom Jahre 1628 von der Hand eines Pfarrers Boehm bezeichnet wird. Diese Angabe wird vor allem durch die über der südlichen Kirchentüre eingegrabene Jahreszahl 1471 bestätigt, wie auch mit dem zweiten Satze des obigen Citats wörtlich ein Passus über-

1) Geschichte der Pfarrei Kalchreuth von Pfarrer Sittig, 1831 verfaßt. Das Manuskript im Archiv des historischen Vereins von Mittelfranken, Ansbach.

einstimmt, den Rehlen aus einem „alten Büchlein in gelb Pergament von 23 Blättern, dessen Abschrift im kgl. Archiv zu Nürnberg sich befindet", entlieh[1]).

1) Dieses „Büchlein in gelb Pergament", das für die Geschichte der Kalchreuther Kirche wohl von der weittragendsten Bedeutung wäre, konnte trotz eifrigster Nachforschung nicht aufgefunden werden.

In dem „Büchlein in gelb Pergament" sind zwei Anschläge verzeichnet mit der näheren Angabe, wieviel jede von den drei beteiligten Gemeinden für den Bau leistete. Nach Rehlen: Kirchturmbau S. 5 § 7, werden „17 Bauern genannt, die 298 Pfd. und 32 Köler, die 146 Pfd. beigesteuert haben; dann 5 Mannschaften von Käswasser mit 91 Pfd., und 8 Mannschaften von Röckenhof mit 56 Pfd. Die erste Anlage betrug also 541 Pfd. Der zweite Anschlag ist: von Kalchreuth 242 Pfd. 6 Pf.; von Röckenhof 22 Pfd. 20 Pf.; von Käswasser 43 Pfd.; zusammen 347 Pfd. 26 Pf.". Auch Pfarrer Boehm ist imstande auf Grund des oben erwähnten Briefes anzugeben, „was ein jeder Bauer aus den drei Gemeinen zum Kirchenbau gesteuert". Während Rehlen jedoch ausdrücklich betont, daß zum Bau der Kirche kein anderes Geld genommen worden ist, als das der Gemeinde, fährt Böhm („Böhm" in der Geschichte Sittigs zitiert) in seinem Bericht mit einem NB! folgendermaßen fort: „Was von den drei Gemeinden gemeldet wird, daß sie die Kosten zum Kirchenbau sollen hergegeben haben, das ist nur von einer freiwilligen Steuer zu verstehen, die sie darzu hergegeben. Der wahre Stifter aber der Kirche, der die größten Kosten darzu fournieret, war Konrad Horn, ein reicher Tuchmacher zu Nürnberg, welcher auch zugleich Fürsehung soll getan haben, daß nach seinem Tod der Kircheneinsatz auf einen hochedlen Rat zu Nürnberg sollte devolvieret werden."

Der jetzige Chor wurde erst im Jahre 1494 erbaut. So sagt eine Jahreszahl an der Mauer wie auch das Hallerbuch aus dem Jahre 1526, verfaßt von Konrad Haller[1]): „item so hat Jobst Haller der Aeltere einen herrlichen neuen Chor zu Kalchreuth machen lassen, wie denn sein und seiner Söhne Wappen oben im Gewölbe

---

Wie ist es nun mit der Richtigkeit dieser Kunde bestellt? Wenn man bedenkt, wie peinlich gründlich Rehlen arbeitete, so daß er selbstbewußt in einem Vorwort (im „Pfarrbuch der allgemeinen Beschreibung des gesamten Kirchenwesens der evangelisch-lutherischen Pfarrei Kalchreuth, gefertigt im Jahre 1843"; aufbewahrt im Pfarrarchiv Kalchreuth) sagen konnte, daß „in der Erforschung der Pfarrei den Nachfolgern weniges übrig gelassen" ist, so möchte man ihm unbeirrt Glauben schenken. Doch ist auch die Stimme des früheren Lokalforschers gewichtig, der zeitlich dem Geschehnis viel näher stand. Es ist bedeutsam, daß Boehm obige Stelle nur als Anmerkung und nicht als Auszug aus jenem „Brief" fungieren läßt. Daraus folgt, daß es eben nur eine damals verbreitete Ueberlieferung war, die den Nürnberger Bürger zum eigentlichen Stifter machte. Umso fester mußte sich diese Tradition einprägen, da es ja ebenfalls ein Konrad Horn war, der im Jahre 1514 die erste ständige Frühmesse (Rehlen: Kirchturmbau S. 15/16 § 21) zu Kalchreuth stiftete. Daß beide Namen ein und dieselbe Person bezeichnen, ist nicht gut anzunehmen, wohl aber, daß die Verdienste des Sohnes vielleicht auch auf den Vater übertragen wurden, der immerhin sein Scherflein zum Kirchenbau beigesteuert haben mag.

1) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg S. XIX K. IV. Ms. 151. Vgl. auch Rehlen: Kirchturmbau S. 5 § 8. Dehio, Handbuch: S. 584.

anzeigt, Gott zu Lob und allen gläubigen Seelen zu Hülf und Trost." Jener Jobst Haller ist also der eigentliche Gründer gewesen. Doch war ihm nicht mehr vergönnt, den Bau vollendet zu sehen. Seinem, seiner Frau und seiner Tochter Gedächtnis ist die Inschrift über der rechten Chortüre gewidmet:

„Anno dm 1474 am ertag nach unserer liben frauen gepurt vschid hie zu Kalkreut die erbar frau maddalena Jobst Hallerin anno dm 1493 Jar auf montag nach sant lorenztag starb zu nurnberg der erber fursichtig und weyss jobst haller der elter, anno dm 1494 Jar auf samstag nach ambrosy starb zu nurmberg die erber frau madlena Kunzin imhof jobst Hallers tochter. Sie haben ir almosen zu disem Kor geben, den gott genad." Die Söhne dieses Jobst Haller sind es gewesen, die den neuen Chor so reichlich ausschmückten, und unter ihnen vor allem Wolf, der „zum Lobe Gottes und dem heiligen Endres zu Ehren eine herrlich schöne Tafel auf dem Choraltar hat machen lassen, deßgleichen ein herrliches Sakramentgehäus." [1])

Wie war nun der Bau in seinen einzelnen Teilen damals beschaffen? Wir dürfen annehmen, daß er, abgesehen von dem barocken Turm, heute noch dasselbe Gesicht zeigt, wie in den Tagen sei-

1) Hallerbuch; kgl. Kreisarchiv Nürnberg. S. XIX K. IV Ms. 151 Fol. 256. Rehlen: Kirchturmbau S. 5/6 § 8. Auch steht unter dieser Notiz, die Haller hätten vier Leichensteine im Chor errichtet. Diese sind jedoch nicht mehr vorhanden.

ner Entstehung. Wirklich durchgreifende Umbauten, die der Struktur nahe traten, sind daran kaum nachzuweisen. Das schlichte Langhaus mißt bei rechteckiger Ausdehnung ungefähr 16 Meter in der Länge und 10,5 Meter in der Breite. Sein Licht erhält es gen Süden von zwei, gen Norden von drei Fenstern, die zu den beiderseitigen Türen[1]) asymmetrisch liegen und teils ungeteilt und heute ohne Maßwerk sind. Der südliche Eingang — wahrscheinlich der Haupteingang — hatte ehemals, wie noch Spuren an der Mauer zeigen, einen kleinen Vorbau, der jedoch mit dem Hauptbau nicht organisch verbunden war, sondern sich nur daran anlehnte. Auch das an der Vorderseite angebaute Beinhaus scheint um diese Zeit entstanden zu sein, wenigstens wurde es um 1511 zusammen mit den Dächern des Chores und Schiffes neugedeckt[2]). Desgleichen die Sakristei, die sich mit ihrer Längsseite an den Chor anschmiegt. Der eingezogene Chor wächst in das Langhaus hinein, steigt höher empor und schließt gegen Osten mit drei Seiten eines Achtecks ab. Er wird überspannt von einem feingliedrigen Netzgewölbe, dessen Schlußsteine zu Wappenschilden der Stif-

1) Auch die beiden Türen im Norden und Süden sind auf die Seite geschoben.

2) Siehe Kirchenrechnungen von 1511, 12, 13 im Pfarrhaus zu Kalchreuth. — Das Beinhaus mißt in der Länge 4 m und in der Breite 2,50 m.

terfamilien ausgehauen sind [1]). Die Fenster, von denen drei gen Osten und zwei gen Süden liegen, sind zweigeteilt und mit Glasgemälden und spätgotischem Maßwerk reich verziert. Das rechts vom Eingang gelegene ist zum Teil zugebaut, wahrscheinlich um die innere Wandfläche zum Aufhängen der Totentafeln u. s. w. zu vergrößern. In der Kirchenrechnung 1528/29 wird als Schmuck der Außenmauer auch ein gegenwärtig nicht mehr vorhandener Oelberg erwähnt: „dem Zimmermann von Beinhäusel und vom Oelberg zu machen, auch die Steinmetzen . . . . .“ [2]). Von der Entstehung der Empore, zu der 1619 bei einer allgemeinen Renovierung der Kirche [3]) eine „neue“ gebaut wurde, erfahren wir ebensowenig etwas wie von einem 1616 vorhandenen Dachreiter [4]), weil die Kirchen-

1) Die Stifterwappen kehren auch an den Glasfenstern des Chores wieder.

2) In derselben Kirchenrechnung von 1528/29 wird das 1499 bereits genannte „Beinhaus“ noch einmal erwähnt.

3) S. Kirchenrechnung 1619: Die Kirche wurde außen und innen renoviert. Außer einer neuen Empore wurde eine Stiege zur Kanzel und ein Deckel zum Taufstein angeschafft. Außerdem hat der Maler Franz Hain die 3 Altäre gewaschen und ausgebessert u. s. w.

4) Die Kirchenrechnung des Jahres 1616 erwähnt nämlich, daß durch das Gewicht des Uhrwerkes das Gewölbe des Chores beschädigt wurde und daher ausgebessert werden mußte. Diese Uhr kann sich aber doch nur in einem Dachreiter befunden haben. Die Kirchenrechnungen von 1628, 44, 52, 76 erwähnen Ausgaben für Ziegel zum Eindecken des Turmes.

rechnungen fast des ganzen XVI. Jahrhunderts verloren gegangen sind.

Erst mit dem Anfang des XVII. Jahrhunderts treten die Schicksale der Kirche wieder klarer hervor. Die Kalchreuther setzten offenbar ihren Stolz darein, ihr Gotteshaus in gutem Zustand und schönem Aussehen zu erhalten. So wurde — um nur Einiges herauszugreifen — im Jahre 1619 die Kirche innen und außen gründlich ausgebessert, getüncht und ihre Kunstdenkmäler „ausgewaschen und restauriert"; 1616 und 1652 kauft man je eine Glocke, 1668 eine neue Uhr; 1679 wird die erste Orgel aufgestellt, 1693 die jetzt noch vorhandene geschmackvolle Kanzel, 1694 kommen 165 neue Kirchenstühle in das Schiff, und 1706 errichtet man daselbst die zweite Empore [1]).

Geschichte des Turmbaues.

Das dritte wichtige Bauglied, der Turm wurde erst im 18. Jahrhundert errichtet. Die Geschichte seiner Entstehung ist zugleich die Geschichte des Kampfes einer Familie um ihre traditionellen Herrenrechte.

Wie oben schon erwähnt, besaß die Kirche bereits einen Dachreiter [2]), der wahrscheinlich in der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts erbaut worden war. Er saß, wie wir einem Stiche aus dem Jahre 1708 entnehmen können, auf

1) Glocke, Uhr, Orgel sind heute nicht mehr vorhanden.
2) S. Anm. 4 S. 15.

dem westlichen Ende des Chorfirstes [1]). Nicht besonders hoch, schlicht und einfach gegliedert, schloß er mit einer spitzen Haube und fügte sich dem Gesamtbild des Kirchengebäudes harmonisch ein.

Ueber ein Jahrhundert hatte er stand gehalten und nur naturnotwendige Ausbesserung erfahren, da, im Jahre 1701 senkte er sich einige Fuß und drückte bedenklich auf das Gewölbe des Chores [2]). Wie es aber heute noch ist, daß jede Ortschaft den „höchsten Turm" besitzen will, so nahmen auch damals die Kalchreuther die Gelegenheit wahr, traten einmänniglich zusammen und beschlossen, einen hohen steinernen Turm zu bauen. Doch verflog die Begeisterung gar bald wieder, und der schiefe wacklige Turm stand noch immer unversehrt an seiner Stelle, bis man sich im Jahre 1708 aufraffte und von dem Erlanger Baumeister Kanngeißner einen Plan machen ließ, der allgemein sehr gut gefiel. Nur nicht der Hallerschen Gottes-

1) Der Kupferstich ist eingeheftet in das Pfarrbuch von Rehlen im Pfarrhaus zu Kalchreuth. Er ist unten links beschädigt, sodaß man die Unterschrift „D . . . . . Kallich-Reuth 3 St. von Nürn . . . (. . . berg) . . Ao. 1708" nicht mehr deutlich lesen kann. Auf dem Stich ist das Kirchlein in der damals üblichen Weise in kleinem Maßstab hinter einem weitausgedehnten vorderen Plan dargestellt, von dem Haller'schen Burgstall überragt.

2) Diese Ausführungen sind ein Auszug aus den Kirchenrechnungen jener Zeit, aus Urkunden im kgl. Kreisarchiv Nürnberg, des Pfarrbuchs und der Pfarrakten im Pfarrhaus Kalchreuth und aus Rehlen, Kirchturmbau.

hausherrschaft, die gegen die Ausführungen des Projektes mancherlei Gründe vorzubringen hatte. Vor allem jedoch fürchteten die Haller, daß, bei den für eine kleine Gemeinde so großen Ausgaben, es den einzelnen Untertanen schwer fallen würde, ihre Abgaben pünktlich zu entrichten. Deshalb schlugen sie einen kleinen hölzernen Turm vor. Das war für beide Teile wohl und gut gedacht, jedoch Frankenschädel sind hart! Und man widerstand, bis zuletzt die Haller die für den von ihnen geplanten schlichteren Bau nötigen Kapitalien bei den Gotteshausschuldnern kündigten. Man zahlte zwar nicht, war aber auch nicht mehr widerspenstig. Und so entstand im Laufe des Jahres 1710 ein neuer hölzerner Turm an derselben Stelle wie der frühere, vom Baumeister Kanngeißner aus Erlangen, dem Zimmermann Günther von Röckenhof und dem Flaschner Nussel aus Nürnberg errichtet, mit dem Gelde der Haller und der Gemeinde. Man freute sich seines neuen Kirchturms, gab ihm 1728 eine neue Glocke, restaurierte und verschönte zugleich die ganze Kirche, indem man sie 1747 [1])

1) Auch diesem Vorhaben widersetzten sich anfangs die Haller, indem sie auf ein Gutachten des Zimmermeisters Thaler aus Erlangen als Sachverständigen hin geltend machten, daß das ganze Unternehmen zu kostspielig und zu gefährlich wäre. Daraufhin ließ die Gemeinde auf eigene Kosten und Verantwortung die neue Wölbung durch den Zimmermeister Lang von Röckenhof und den Schreiner Fuchs von Kalchreuth einziehen. — Vergl. darüber

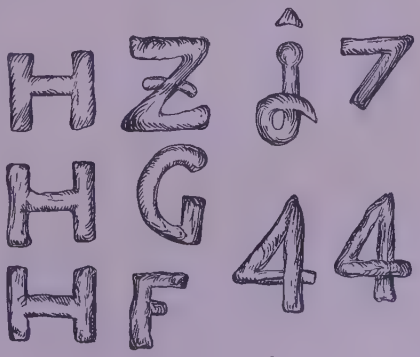
neu wölbte und eine neue Orgel und neue Kirchentüren [1]) anschaffte.

Doch schon dreißig Jahre nach seiner Entstehung, im Jahre 1750, wurde der neue Turm baufällig. Auch die von den Hallern entsandten Sachverständigen mußten das zugeben. Sie entwarfen sofort einen Plan mit einem Kostenaufwand von 2300 fl. Da das Kirchenvermögen jedoch nur 1776 fl. betrug und mehr Geld schwer aufzubringen war, verwarfen die Haller den Plan. Wieder aber blieben die Kalchreuther hartnäckig und versuchten aus eigenen Mitteln den Turm aufzurichten. Also sammelte man Geld, schichtete Baumaterialien auf und wurde zum Schlusse selbst untereinander uneins. Inzwischen kam der siebenjährige Krieg, der die Angelegenheit abermals bis 1764 hinaus schob. Nun, da auch die Haller der

---

Rehlen im „Pfarrbuch“ und vor allem die Pfarrakten und Kirchenrechnungen jener Jahre.

1) An der inneren nördlichen Kirchentüre ist noch ein einfaches schönes Schloß in Schmiedearbeit erhalten, auf dem nachstehende Schrift sehr fein verteilt ist.



Sache sich willfährig zeigten, schlug man Holz, bereitete sonst alles vor und legte 1766 den alten Turm ein. Ein Streit der Hallerschen Familie jedoch mit dem Markgrafen von Bayreuth[1]), bei dem es sich im Prinzip um die Gotteshausherrschaft in Kalchreuth handelte und der lediglich um des Turmes willen entbrannte, verzögerte den Bau abermals.

Erst im Jahre 1788 wurde der Turmbau wieder aufgenommen, nachdem ein unbedeutender Zwist der Haller mit dem markgräflichen Amt Bayersdorf beigelegt war. Am 28. Mai desselben Jahres fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Der ganze Bau war in Akkord gegeben und zwar die Bauausführung dem Maurermeister Fiedler aus Erlangen[2]), die Holzarbeiten dem Zimmermeister

---

1) Das markgräflich-bayreuthische Amt verlangte, daß auch bayreuthische Handwerker zum Bau herangezogen werden sollten. Darin sahen die Haller einen Eingriff in ihre Herrenrechte und protestierten. Und das mit Recht, nachdem obiges Amt sich auch die Oberleitung über den Bau anmaßte. Dieser Streit bildete den Hauptgrund, daß das Fortschreiten des Baues hingeschleppt wurde. — Ueber ihn liegen eine große Anzahl Akten im kgl. Kreisarchiv Nürnberg S. I L. 291 Nr. 55. Auch die Kirchenakten jener Zeit beschäftigen sich damit.

2) Im Turminnern gleich beim Eingang rechts oben finden sich folgende Inschriften:

L. M .... (unleserlich) ... Fiedler aus Erlangen.

Die drei Gotteshauspfleger waren:

Johann Konrad Langfritz, Joseph, Meisel, Georg Auer.

Thaler aus Erlangen und das Blechdach dem als Dialektdichter bekannten Nürnberger Stadtflaschner Grübel. Gar manchmal schien das Geld zur Neige zu gehen und das Werk neuerlich in seiner Entstehung aufgehalten zu werden, aber immer wieder gab es neue Stiftungen und Kollekten, auch der engeren und weiteren Umgebung, sodaß am 4. September 1789 der Bau fertig dastand [1]). Er war in allen seinen Teilen gut gelungen und ist bis heute unverändert geblieben.

In drei Stockwerken, die durch starke Profile kräftig accentuiert sind, steigt der Turm in die Höhe und trägt eine schlanke welsche Haube. Der Zug nach oben wird kräftig aufgenommen von den schlank in die Höhe strebenden flachen Eckpfeilern, die im zweiten und dritten Stockwerk jonische und korinthische Kapitäle in freien Variationen tragen. Die ganz regelmäßig in der diagonalen Mitte eines jeden Stockes angebrachten Fenster schließen rundbogig ab. Das Eingangsportal, ein flacher von zwei Pfeilern getragener, schwach gebrochener Bogen, umrahmt die eigentliche Türe geschlossen und ornamental, leitet wie ein Relief zur Mauer hin und ruft so eine reizvolle und ge-

---

Darunter: Im Jahr Christi 1788, 1789 ist dieser Turm erbauet worden von den drei Gemeinden Kalchreuth, Käßwasser, Röckenhof. Ganz unten: S.F.R.S.T.
1789.

1) Die Datierung in Dehio, Handbuch S. 584 „T. um 1730" ist somit hinfällig.

schlossene Wirkung hervor. Die Turmanlage ist im Grunde nur eine Wiederholung derjenigen der drei Erlanger Kirchen, allerdings stark vereinfacht. Die Erlanger Türme sind schlanker, steigen elastischer in die Höhe und beherrschen so die flache und sanft gewellte Umgebung, während sich der Kalchreuther Turm gedrungen und schwer an seinen Bau anschmiegt, um die großartig-ruhige Linie des Höhenzuges nicht zu zerstören. Ebenso geht das Portal auf Erlanger Vorbilder zurück. Während hier jedoch trotz des klassizistischen Grundgedankens noch ein stark malerisches Barock sich geltend macht, ist das Eingangsportal in Kalchreuth schon reiner Klassizismus.

So ist also das Kirchengebäude — die geringfügigen Restaurationen des 19. Jahrhunderts haben dem keinen Eintrag getan — in seinem Gesamtaufbau zwar kein organisches, in jeder Hinsicht befriedigendes Gebilde; jedoch

---

1) An dieser Stelle seien zum Schlusse noch die ehemals in der Kirche befindlichen Grabstätten erwähnt:

1. Die Hallerschen Grabstätten im Chor, auf die sich wahrscheinlich das Wappen links vom Altar bezieht.
2. die Eissenschen, dann Starkʼschen und zuletzt Ayrerschen Grabstätten, an der Stelle zwischen Chor und Langhaus.
3. die Sauermännschen, dann Imhofʼschen Grabstätten an der westlichen Mauer des Langhauses.

Ueber die Grabmäler handelt ausführlich Rehlen in einem Manuskript im Archiv d. hist. Vereins von Mittelfranken und im Pfarrbuch des Kalchreuther Pfarrarchives.

die erste Forderung der architektonischen Situation ist trotz der zeitlich weit getrennten Bauperioden in so feinfühliger Weise erfüllt, daß man von dem intimen Stimmungsreiz, den das Gebäude inmitten des Friedhofes und der alten Kirchhofmauer ausströmt, unmittelbar ergriffen wird.

Die Kunstdenkmäler.

Einleitendes.

Es ist schon oben festgestellt worden, daß die einzelnen Bauperioden der Kirche zeitlich weit auseinander liegen. Sie fallen ihrer Entstehung nach mit den für die deutsche Kirchenarchitektur fruchtbarsten Zeiten vor der Reformation und nach dem dreißigjährigen Krieg zusammen. Die meisten Landkirchen der Umgebung Nürnbergs entstanden in diesen beiden Epochen, in ersterer als Stiftungen des um sein Seelenheil besorgten Volkes, in letzterer als Denkmäler des aus dem Kriege gestärkt hervorgegangenen Katholizismus. Während aber in jener ersten Periode Architektur und Innenausstattung auf der gleichen Höhe der Vollendung standen, traten in der zweiten, vor allem in den protestantischen Landen, manche Kunstgattungen zurück. Sie wurden wohl wie ehedem in gleichem Maße gepflegt, entsprangen jedoch nicht mehr dem Volksempfinden; denn Auftraggeber war nicht mehr die Persönlichkeit des Einzelnen, sondern die Kirchenpflegschaft.

So sehen wir auch, daß die bedeutendsten Kunstwerke unserer Kirche aus katholischer Zeit stammen, während für die protestantische ernstlich nichts in Betracht kommt.

Alle Schöpfungen jedoch, Malereien und Bildnereien, sind rein bodenständige Nürnberger Kunst. Die Stadt Nürnberg[1]) war eben in jenen Jahrhunderten die Kunst- und Kulturvermittlerin für die Ortschaften ihrer Umgebung, in denen sich die reichgewordenen Patrizier niederließen, um hier ihren aufblühenden Geschlechtern Stammsitze zu gründen.

Diese Familien brachten dem Bauern die Kunst. Tatsächlich findet sich auch in der Kirche kein Kunstgegenstand, der nicht von den Hallern oder ihren Angehörigen gestiftet ist. Manche dieser Arbeiten übersteigen nun zwar nicht das Maß handwerklicher Leistung; trotzdem ist es möglich — und es sei im Folgenden versucht —, an der Hand des vorliegenden Materials das Heranreifen der Nürnberger Kunst zu verfolgen.

Waren es das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch die Bischofssitze[2]), in denen sich in Deutschland ein reges Kunstleben entwickelte, so übernahmen im XIV. Jahrhun-

---

1) Vergl. Reicke-Priem; Geschichte der Stadt Nürnberg, II. Auflage. Nürnberg 1896.

2) Vergl. über das Folgende: J. Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern München 1862. W. Lübke: Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. III. Aufl., Leipzig 1880. II. Bd. W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887. H. Stegmann: Plastik des Abendlandes. Leipzig 1900.

dert die Führung die freien Reichsstädte und unter ihnen vor allem Nürnberg. Daß es durch Bürgerfleiß und Handel groß geworden war, gab seiner Kunst den Charakter. Wirken die bamberger Figuren durch ihr großzügiges, repräsentatives, höfisch-graziöses Wesen, so sprechen die Nürnberger — denn nur um Plastik handelt es sich im Nürnberg des XIV. Jahrhunderts — viel menschlicher, gemütlicher an. Die ganze Formgebung wird in der zweiten Hälfte des Säkulums selbständiger. Die feierliche, verzierlichende Lotrechte verliert ihre dominierende Bedeutung, die Gestalten werden kürzer, gedrungener, die weiche, rhythmische Drapierung verschwindet und macht einem knapperen, eckiggebrochenem Gefältel Platz. Auch die Typen werden nicht mehr so stark stilisiert, sondern zeugen von mehr persönlicher Naturbeobachtung, wie es überhaupt im Nürnberg jener Zeit erstmalig möglich ist, von ausgesprochenen Künstlerindividualitäten zu sprechen. Der Meister des schönen Brunnens ist darin von einschneidender Bedeutung. Er ist der erste, dessen Kunst eine starke Persönlichkeit bezeugt, und er bedeutet zugleich den Höhepunkt der Entwicklung. Die von ihm beeinflußten Werke zeigen schon wieder Spuren des Verfalls. Nur der Meister der Nürnberger Tonapostel[1]) ragt in seiner Eigenart aus einer großen Zahl von Durch-

1) Vergl. Siegfr. Graf Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildner-Kunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

schnittsbegabungen hervor. Allein auch er versuchte vergebens den großen Stil der Plastik des XIII. Jahrhunderts mit der ins Kleine gehenden Art, wie sie teilweise dem Meister des schönen Brunnens eigen war, zu verbinden. Er schuf dabei zwar manches Neue — vor allem neue Typen, die später in die Malerei übergingen (wie weiter unten auseinandergesetzt werden wird) — doch war seine Kunst nicht mehr entwicklungsfähig. Vielmehr drängte um die Wende des Jahrhunderts alles auf einen nivellierenden Werkstattbetrieb hin. Ein gut Teil Schuld daran trägt das bürgerlich-zünftlerische Wesen des Nürnbergers selbst, dann aber vor allem der große Umsatz an Kunstwerken in jener Zeit, bewirkt durch die Stiftungsfreudigkeit der reich gewordenen Patriziergeschlechter, die in den Ortschaften der Umgebung Nürnbergs begütert waren.

Die Tonapostel.

Einen charakteristischen Beleg dafür bilden die Kalchreuther Tonskulpturen: Christus und die zwölf Apostel. In die Literatur eingeführt und erstmalig gründlich behandelt wurden sie von Graf Pückler-Limpurg[1]), während Sighart, Lübke und Bode[2]) sie gar nicht

1) Vergl. Siegfr. Graf Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildner-Kunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

2) J. Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, München 1862. W. Lübke: Geschichte der Plastik von den älte-

kennen. Die Figuren befinden sich gegenwärtig auf dem oberen Brettabschluß des Gestühles links im Chor, sie sind in grauem[1]) Ton geformt und hart gebrannt. Mit Ausnahme des erneuerten, teils verblaßten teils abgebröckelten Anstriches[2]) und einiger fehlender Attribute weisen sie keine nennenswerten Beschädigungen und Veränderungen auf. Wir besitzen in ihnen die einzige vollständig erhaltene Gruppe dieser Art[3]).

Sie werden zum erstenmal genannt in einer Kirchen-

---

sten Zeiten bis zur Gegenwart. III. Aufl., Leipzig 1880. II. Bd. W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

1) Wenn die Nürnberger Apostel in rotem Ton geformt sind, so wird dadurch die weiter unten folgende Behauptung, daß beide Gruppen — die Nürnberger sowohl wie die Kalchreuther Apostel — in Nürnberg in derselben Werkstatt modelliert worden sind, nicht widerlegt, da beide Tonsorten, roter und grauer Ton, sog. Letten, in der geologischen Formation Nürnbergs nebeneinander vorkommen.

2) Der jetzige Anstrich stammt vielleicht aus dem Jahre 1853, wenigstens lautet ein Eintrag dieses Jahres in den handschriftlichen Jahresberichten von Pfarrer Hopp im Pfarrarchiv zu Kalchreuth: „.... wobei leider auch manches überpinselt worden, was dadurch schon künstlerischen Wert verlor, z. B. die Gruppe der hl. Apostel mit Jesus in der Mitte aus Ton gebrannt, aus uralter Zeit."

3) Von der anderen teils in der Jakobskirche zu Nürnberg teils im Germ. Mus. aufbewahrten Gruppe der zwölf Apostel sind nurmehr zehn erhalten.

rechnung um 1500: „Für die Eysen, da die zwölf Boten drauf stehen . . . . . 6 Pfund 7 Pfennig". Daß mit diesen „zwölf Boten" die Tonapostel gemeint sind, ist zweifellos. Denn es liegt nahe, daß die Haller zu einer Zeit, als sie den Chor so prächtig ausschmückten[1]), auch den Tonaposteln eine angemessene Fassung geben ließen. Doch sind sie wohl von Anfang an im Besitz der Kirche gewesen; also auch schon in der mutmaßlich um 1400 gegründeten Kapelle, die wahrscheinlich von Ullrich IV. Haller gestiftet wurde, jenem reichen Nürnberger Bürger, der auch für S. Sebald ansehnliche Stiftungen machte. So liegt auch die Vermutung nicht ferne, daß dieser zugleich zur Ausschmückung der Kapelle die Tonskulpturen geschenkt hat. Das wäre um 1400 gewesen, und in diese Zeit verweist ja auch ihr Stil.

Schwer zu erklären ist auch ihre Bestimmung und die Art ihrer Aufstellung. Daß sie einen Altarschmuck bildeten und etwa in ähnlicher Weise aufgestellt waren wie die vier Apostel in der Jakobskirche zu Nürnberg, ist wohl nicht anzunehmen; denn das wäre nicht nur eine geschmacklose und ganz unmotivierte Anordnung gewesen, sondern hätte bei den damaligen Raumverhältnissen auch zuviel Platz weggenommen. Ebensowenig kommen sie als Schmuck der

1) Wolf Haller stiftete, wie weiter unten noch ausgeführt werden wird, im Jahre 1498 den Hauptaltar, das Sakramentshäuschen u. a.

Laibungen[1]) etwa eines ehemaligen Portals in Betracht, da eine der Größe der Figuren entsprechende Eingangspforte niemals an der kleinen Kapelle vorhanden gewesen sein kann. Näher dagegen liegt die Annahme, daß sie in schicklicher Entfernung von einander an der Wand befestigt waren[2]), ähnlich wie die Gruppen der Verkündigung und der Anbetung der heiligen drei Könige. Dafür sprächen auch die in obiger Rechnungsnotiz zitierten „Eysen", die, um den Skulpturen einen befriedigenden Abschluß nach unten zu geben, vielleicht eine Profilierung hatten, die schräg gegen die Wand zu verlief.

Gegenwärtig sind die Figuren in ziemlich willkürlicher Anordnung folgendermaßen aufgestellt: in der Mitte Christus, rechts von ihm folgen einander Jacobus major, Johannes, Jacobus minor, Andreas, Thomas und Bartholomäus, links Petrus, Paulus[3]), Matthäus, Matthias,

---

1) ähnlich wie am Lorenzerportal oder dem Portal der Frauenkirche in Nürnberg.

2) Vergl. über Apostelaufstellungen und Anordnungen: H. Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905, S. 553.

3) Pückler-Limpurg S. 62 schwankt, ob er die betreffende Figur als „Paulus" bezeichnen darf, doch wird für sie schwerlich eine andere Benennung zu finden sein, da Paulus der einzige Apostel ist, der — wenn auch nicht gerade häufig — als Attribut zwei Schwerter trägt [vergl. dazu: Otte, Handbuch der Kunstarchäologie. IV. Aufl. S. 927; auch der Paulus der Riemenschneider'schen 12 Apostel im National-Museum München, wie

Judas Thaddäus und Simon. Sie sitzen in eintöniger Haltung auf einfachen, kastenförmigen Schemeln, und zwar ist jede einzelne Figur auf einem durch zwei parallel laufende Platten gebildeten, rot und blau gemusterten Sockel aufgebaut, der nur bei Christus eine spärliche Profilierung aufweist. Christus überragt die anderen Figuren, er allein trägt einen scheibenförmigen, senkrecht zum Kopfe stehenden Heiligenschein. Der Oberkörper ist bei allen Gestalten gleich steif und bewegungslos, nur die Köpfe neigen sich hie und da unnatürlich zur Seite und bringen so eine geringe Abwechslung in die Reihe. Die Gewandung ist immer die gleiche: ein faltiges, um die Hüften gegürtetes Untergewand, ein um die Schultern gelegter blaugefütterter Mantel mit goldenem Saum[1]), der, von dem Unterarm etwas gerafft, meist noch über die Knie ein Geringes herabfällt. Andreas allein hat ihn haubenförmig über den Kopf gestülpt und Thomas trägt statt seiner eine Kutte mit Kapuze. Die Anatomie ist, soweit die Kleidermassen überhaupt eine Betrachtung gestatten, noch stark archaisch. Ein

---

der des Sebaldusgrabes und auch derjenige der Predella in Heroldsberg ist durch zwei Schwerter gekennzeichnet]. Gegenüber einem derartig ausschlaggebenden Symbol kommt die Bartlosigkeit, an der Pückler-Limpurg offenbar Anstoß nimmt, nicht in Betracht.

1) Wie weit die moderne Bemalung — vergl. Anm. 2 Seite 31 mit der ursprünglichen übereinstimmt, läßt sich, da ähnliche Werke zum Vergleiche fehlen, nicht mehr feststellen.

unverhältnismäßig großer Kopf sitzt auf einem schmalschultrigen, sehr langen Oberkörper, der in gar keinem Verhältnis zu den unteren Partien steht. Die geringe Tiefe der horizontalen Partie von der Hüfte bis zu den Knien bewirkt bei den Figuren mehr den Eindruck eines schüchternen Stehens, denn eines feierlichen Sitzens. Wenn Pückler-Limpurg sagt „die Ränder der Plinte sind die Grenzen, über die sich keine Bewegung vorwagt," so ist das in Wirklichkeit nicht der Fall. Vielmehr springen Teile der Gewandung sehr häufig über die Abgrenzung des Sockels hinaus. Ein strenges Zurücktreten hinter eine senkrecht auf der horizontalen Untersatzplatte gedachte Ebene hätte technisch auch keine praktische Bedeutung gehabt. Wohl aber hat man den Eindruck einer ängstlich in gewisse Grenzen gebannten Silhuette. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die vollständig an den Körper gepreßten Oberarme, deren Formen durch das Gewand nicht im geringsten betont werden. Losgelöst sind nur je ein Teil der Unterarme und die Hände, die, als getrennte, selbständige Stücke eingesetzt, durchgehends sehr plump und leblos ausgefallen sind. Nur der Daumen ist bewegungsfähig, die übrigen Finger kleben ohne Andeutung der einzelnen Glieder flächig aneinander. Schwach markiert sind nur die Nägel und die Gelenke. Die Beine und Füße werden bis hinab zu den nur schüchtern angedeuteten Zehen und Schuhspitzen vollständig von der Kleidung bedeckt. Eine Ausnahme macht hievon nur Johannes,

bei dem die Füße frei heraus modelliert und die Beine übereinandergeschlagen sind, wodurch das eine bis zum Wadenansatz sichtbar wird. Die dreizehn Köpfe erscheinen gewissermaßen nur als Abwandlungen eines und desselben Typus, so ähnlich sehen sie einander. Am auffälligsten tritt dies bei den beiden bartlos dargestellten Aposteln hervor. Die übrigen erhalten ihr unterscheidendes Charakteristikum durch die verschiedenen „Frisuren" und Barttrachten. Das Haupthaar liegt bei allen glatt gekämmt am Hinterkopf an, wobei die einzelnen Strähnen durch parallel gravierte Linien gebildet werden[1]). Bei manchen wird sogar das Gesicht noch von dieser streng frisierten Haarmasse eingerahmt, die sich erst in ihren unteren Enden in lose Locken auflöst. Bei anderen hingegen setzt diese Kräuselung schon an der Stirne ein und zwar so, daß je auf der linken und der rechten Gesichtshälfte gleichviele und gleichartige Haarbüschel entstehen. Bei allen jedoch sehen wir ein spiralförmig aufgerolltes Löckchen, das die unnatürlich große Fläche der Stirne, die dadurch entsteht, daß die Haare ziemlich weit hinten ansetzen, sehr wohltuend unterbricht. Im allgemeinen sind die Köpfe richtig proportioniert, die Züge erscheinen der Schmiegsamkeit des Materials entsprechend, weich und vertrieben, gegenüber der gleichzeitigen Steinplastik, wie auch im Verhältnis zu

1) Die Gravierung geschah wahrscheinlich durch ein besonders dazu konstruiertes, in der Konsistenz des Tones begründetes, kammähnliches Instrument.

den Figuren des schönen Brunnens. Die schwachgewölbte Augenhöhle setzt scharf gegen die Stirne ab, die Augen selbst liegen ziemlich tief und sind kaum merklich schief gestellt. Die Lider sind flach und überschneiden sich nicht, die Pupille und die Augenbrauen sind lediglich durch Farbe angedeutet. Die Nase geht ohne merkliche Einsattelung von der Stirne weg und verläuft sehr schmal und gerade bis zu den wenig plastischen Nasenflügeln. Mit Ausnahme der beiden Unbärtigen haben alle magere, eingefallene Wangen mit stark betonten Backenknochen. Der Mund ist stets sehr klein, die Oberlippe ziemlich dünn, die Unterlippe dagegen wieder voller bei den Bärtigen, deren Kinn vorgeschoben erscheint. Die Bärte sind in ihrer Art ebenso gleichmäßig wie das Haupthaar gehalten, die einzelnen Strähnen vielleicht plastischer herausgearbeitet.

Das Gewand liegt meist platt am Körper an; selbst da, wo es um den Leib gegürtet ist, bildet es nur mäßige Furchen. Die Falten selbst sind flach und tendenzlos; ausgeprägt und allen Figuren eigen ist nur eine in einem spitzen Winkel zwischen den Knieen scharf abgesetzte Falte. Die auf dem Boden ruhenden Gewandenden sind verschwommen und erscheinen fest mit dem Sockel verwachsen.

Sucht man nach einem Vorbild für die überaus interessante Bildwerkgruppe, so wird man unwillkürlich auf die gleichzeitige und voraufgehende Architekturplastik[1])

1) Doch mag auch die sonstige Steinplastik stilistisch von Einfluß gewesen sein. Im Germanischen Museum, wo die Nürnberger

hingewiesen. Anzweifelhaft kommen von dort her ihre Proportionen und ihr ganzer dekorativer Charakter. Diesen bestreitet zwar Pückler-Limpurg[1]), indem er einer Äußerung Essenweins[2]) entgegentritt und behauptet, daß wir hier die „erste Durchbrechung des Dekorativen vor uns haben, zum ersten Male eine Kunst, die vom Orte ihrer Aufstellung unbeeinflußt" ist. Das trifft nur teilweise zu, denn der Umstand, daß die Figuren nur eine Vorderansicht haben, die auffällige Kürze der Partie von den Knieen bis zur Hüfte[3]), die schlichte, unbeholfene Flächenleitung beweisen eben, daß man noch nicht über die Zeit hinausgekommen ist, in der man die Figuren der Wand angliederte.

Es hat sicher ehemals viele ähnliche Apostelgruppen gegeben, die heute verloren sind. Erst nach manchen Stilwandlungsprozessen dürfte der ihnen zu Grunde liegende Typus aber zu dem Schema erstarrt sein, wie wir es in

---

Apostel und die Figuren des schönen Brunnens nebeneinander aufgestellt sind, lehrt ein Vergleich, daß vor allem das verschiedene Material trennende Unterschiede bewirkt.

1) Pückler-Limpurg S. 60—61.

2) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum II; 56.

3) Auch später noch, wie beim Deokarusaltar, werden die Dimensionen willkürlich geändert, auch dort ist die Partie von der Hüfte bis zu den Knieen sehr zusammengeschoben, ja stehende und sitzende Figuren werden sogar, um sie der zu dekorierenden Fläche anzupassen, gleich groß gegeben.

den Kalchreuther Aposteln vor uns haben. Offenbar stellen diese ein oftmals wiederholtes Werkstattschema vor. Dafür zeugen die ausdruckslosen Köpfe, die nur schwache Variationen einer und derselben Grundform sind, die flüchtige, gleichmäßige Haar- und Bartbehandlung und die flache, stimmungslose, sich in ihrer Art immer wiederholende Faltengebung.

Auch in technischer Hinsicht deutet manches auf einen vielköpfigen Werkstattbetrieb. So sind die Falten in geringer Tiefe alle von einer Normalfläche weggearbeitet und erwecken so immer den Eindruck eines Reliefs; die Hände und alle freiplastischen Teile sind getrennt geformt, ein Umstand, der einmal eine Arbeitsteilung und dann ein sicheres Brennen zuläßt. Als auf ein ältestes Beispiel eines solchen Werkstattbetriebes sei zum Vergleich auf die Tanagrafigürchen hingewiesen, bei denen sogar der Kopf getrennt gearbeitet wurde.

Ein weiteres Erzeugnis unserer Werkstatt sind die im germanischen Museum und in der Jakobskirche in Nürnberg aufbewahrten sogen. Nürnberger Apostel[1]). Pückler-Limpurg erkennt den engen Zusammenhang der Kalchreuther und Nürnberger Apostel wohl an, hält aber letztere nur für eine Weiterbildung der ersteren. Und zwar hätte diese „Weiterbildung" von den leblosen zu den überaus belebten und großartig wirkenden Nürnberger Apo-

1) Pückler-Limpurg a. a. S. 64 ff.

steln in einem Zeitraum von nur 10 Jahren vor sich gehen sollen. Das ist nicht möglich. In einer so kurzen Zeitspanne vollzieht sich eine solch durchgreifende Stilwandlung nicht und besonders nicht innerhalb einer speziellen, sonst nicht besonders häufigen Kunstgattung. Und so liegt eben die Erklärung am nächsten, daß vor allem Qualitätsunterschiede diese beiden Serien trennen, daß sie aber, wenn auch von ungleich begabten Künstlern, in derselben umfangreichen und ausgedehnten Werkstatt entstanden sind, in der sich, wie in derjenigen der Robbia in Florenz, die Kunstgriffe und vielleicht auch Geheimnisse von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Daß es innerhalb solch großer Werkstätten Qualitätsunterschiede geben kann und muß, ist selbstverständlich; daß diese Differenzen aber in unserem Falle so bedeutend sind, mag darin zu suchen sein, daß eben verbindende Glieder zwischen den beiden verloren gegangen sind. Was aber die beiden Figurengruppen stilistisch scheinbar trennt, erhellt aus Folgendem. Wie schon oben erwähnt, gehen die Kalchreuther-Apostel vorbildlich auf die Architekturplastik zurück; aber nicht wie Pückler-Limburg annimmt auf eine ganz bestimmte Gruppe — die Apostel des Lorenzer Portals [1]), — sondern auf bestimmte Gattungen. Und so finden wir denn innerhalb der Plastiken an den Kirchen, auf die auch das Lorenzerportal zurückgeht und deren letztes Vorbild die Kathedralen von

1) Pückler-Limpurg a. a. S. 63.

Reims und Chartres[1]) sind, tatsächlich zweierlei Gattungen derart sitzender Figuren und zwar solcher mit vielfälteligem (Nürnberger-) und solcher mit schlichtem knappen Gewand (Kalchreuther-Apostel) abwechselnd nebeneinander[2]). Daher also innerhalb der beiden Gruppen — abgesehen von dem Unterschied in der Qualität — die Differenzen bei so starken Uebereinstimmungen in den Typen und der Technik.

Das Resultat dieser Untersuchung wäre demnach: die Kalchreuther-Apostel und die Nürnberger Apostel sind Produkte einer und derselben Werkstatt, die in beträchtlicher Ausdehnung um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts in Nürnberg oder dessen Umgebung, vielleicht innerhalb einer Familie, bestanden hat; wobei die ersteren von geringer, die letzteren hingegen von sehr hoher Qualität sind. Dabei mag immerhin ihre Entstehung zeitlich auseinanderliegen, sodaß also die Kalchreuther-Apostel in die achtziger Jahre des XIV., die Nürnberger-Apostel[3]) da-

1) Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß eine unmittelbare Beeinflussung stattgefunden hat.

2) Da außerdem byzantinische Einflüsse bis fast in die Mitte des 18. Jahrhunderts wirksam sind, die sich dann mit französischen Einflüssen vermengen, (vergl. Sauerlandt: Deutsche Plastik des Mittelalters S. 23), so erklärt sich auch das leblose feierliche Sitzen, das unwillkürlich an die ältesten Elfenbeinplastiken und Miniaturen erinnert.

3) Diese Datierung der Nürnberger-Apostel ist also — eine Folgerung des oben Gesagten — abweichend von der Pückler-

gegen vielleicht schon in das erste Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts zu datieren wären.

Tafel mit der Darstellung des Todes Mariä.

Von den Tonaposteln führt eine natürliche Entwicklungslinie zu dem zeitlich nächstfolgenden Kunstwerk unserer Kirche, dem Totenschild mit der Darstellung des Todes Mariä.

Wir hatten gesehen, daß die beiden eben besprochenen Apostelgruppen in Nürnberg und Kalchreuth einer Entwicklungsreihe angehören, die bis auf die Blüte der frühgotischen französischen Plastik im XIII. Jahrhundert zurückgeht. Beidemale ist eine monumentale Wirkung angestrebt. In den Nürnberger-Aposteln wurde sie teilweise erreicht. Doch war auch bei diesen Figuren das Gefühl für das Intime schon so entwickelt, daß die Monumentalität dagegen zurücktreten mußte. So ist der Kopf eines Apostels im Germanischen Museum wiedergegeben, als sei er ein Porträt mit allen Falten, Runzeln und Zufälligkeiten. Dieser Realismus lag in der Zeit. Er beherrschte das ganze folgende XV. Jahrhundert, aber stets gebunden durch eine „gotische", mittelalterliche Formauffassung, von der man sich trotz des eingehendsten Naturstudiums nicht befreien konnte. Im Allgemeinen wurde im Norden der An-

---

Limpurg's, der die Kalchreuther Figuren in die neunziger Jahre des XIV. Jahrhunderts datiert.

schluß an die Natur zuerst auf dem Gebiete der Malerei und zwar von den Brüdern van Eyck erreicht. In Nürnberg zeigte in gewissem Sinne den Weg der Meister der Tonapostel. Jedoch schließt sich ihm unmittelbar Meister Berthold an: der erste große Maler. In ihm verkörpert sich zum ersten Mal eine charakteristische Erscheinung des XV. Jahrhunderts: er war — nach der Annahme Thodes — Maler und Bildhauer zugleich und unterhielt, wie das für die Folge üblich wird, eine Werkstatt für Altäre[1]).

Thode[2]) identifizierte den Meister der Nürnberger Tonapostel mit dem des Deocarusaltars Meister Berthold. Ist das vielleicht auch nicht zutreffend, so lassen sich doch enge Zusammenhänge zwischen beiden nicht leugnen. Meister Berthold tritt eben das Erbe des Apostelmeisters an: er übersetzt einfach die bisher der Bildnerei eigentümlichen Typen in die Malerei, die nunmehr in Nürnberg zur vorherrschenden Kunst wird.

Was aber dieser begonnen, jener genial neu geschaffen, das ist in unserem Bilde zur letzten Vollendung geführt

---

1) Die Bildnerei hat also eine bedeutungsvolle Schwenkung gemacht. Während sie ehedem dienendes Glied der Baukunst war und sich deren Tendenzen unterordnete, tritt sie jetzt selbständig oder an den Schnitzaltären in enger Verbindung mit der Malerei auf.

2) Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. 1891 S. 41 ff.

und zugleich sind hier neue Elemente schon leise angedeutet.

Das soll die folgende Untersuchung erhärten. Der jetzige Zustand der Tafel rührt von einer Restauration des kgl. Generalkonservatoriums[1]) her, die im Jahre 1898 stattfand. Nach einer früheren Mitteilung Essenweins war das Gemälde nur in seinen unteren Partien besonders beschädigt, und in der Tat sind auch hier nur ausgiebigere Uebermalungen zu bemerken, während der übrige Teil nur neu gefirnißt wurde[2]). Der Wertigkeit der Farben scheint das jedoch wenig Eintrag getan zu haben; denn sie sind noch frisch und von emailartigem Schmelz, wie es eben dieser Art Technik, einer verbesserten van Eyckschen Öltempera, eigen ist. Auf einer 1,53 m hohen und 1,10 m breiten Tafel aus Föhrenholz sitzt ein feingeglätteter Gypsgrund und auf diesem die zähflüssigen, durchscheinenden Farben, die durch mehrfach zwischen durch gemachte Ueberstriche mit durchsichtigen, leicht flüssigen Ölen aufgehellt sind[3]).

Dargestellt ist der Tod Mariens. Auf einem diagonal in das Bild komponierten, ziemlich langem und breitem Bette liegend, ist sie bis über die Hüften in eine brokatene

1) Nach einer persönlichen Mitteilung des Herrn Pfarrer Müller in Kalchreuth.

2) Auch der Rost scheint aus der Zeit der Restaurierung zu stammen.

3) Vergl. Berger: Maltechnik Bd. 3 S. 240 ff.

Decke gehüllt und mit einem blauen Gewand angetan, das jedoch den Hals frei läßt. Ihr Kopf, turbanartig von einem weißen Kopftuch umwunden, ruht auf großkarierten Kopfkissen. Die Hände sind aufrecht gestellt und zum Beten aneinandergelegt. Der Verscheidenden am nächsten stehen hinter dem Bette Johannes mit einer Sterbekerze und Petrus im Priestergewand. Dieser ist eben im Begriffe die letzte Ölung vorzunehmen. Die rechte Hand hat er segnend erhoben, mit der linken faßt er nach dem Weihwedel in dem Weihwasserkessel, den der neben ihm stehende Apostel in der Hand hält. Teils daneben, teils dahinter reihen sich weitere sieben Apostel an. Wieder ein anderer kniet mit dem Weihrauchfaß vor dem Bette und ein letzter, der ganz rechts steht, sodaß er vom Bildrand überschnitten wird, liest aus einem Buche Gebete vor. Ueber der ganzen Szene schwebt auf goldenem Grunde der gekrönte Christus herab, von drei Engeln auf einem Tuche getragen, in der Linken den Reichsapfel, in der Rechten das Scepter, um Mariens Seele zu sich zu nehmen. Unten auf dem Bilde kniet der Stifter mit seinen drei Frauen und fünf Kindern.

Bei den häufigen Darstellungen dieses Themas ist die Anordnung der Figuren meist die gleiche, so daß die Mehrzahl der Jünger hinter dem Bette steht und die wichtigsten Personen kräftig hervorgehoben werden. Das geschieht, indem sie möglichst wenig überschnitten, indem sie bei einer Handlung dargestellt werden oder durch Beigabe eines Attributes. Ein Gegenstück zu den üblichen Dar-

stellungen des Todes Mariä, das kompositionell ähnliche Wandlungen durchmacht, ist die Auferstehung Christi. Bei wenig Raumwirkung sollen alle Figuren gleich zur Wirkung kommen, deshalb stellte man anfangs Sarkophag oder Bett parallel zu dem Bildrand und möglichst in den Vordergrund. Die bedingten Ueberschneidungen bei der Anordnung der Gestalten ziehen aber das Interesse von der jeweiligen Hauptperson immer etwas ab, und so rückt man das Bett später diagonal in das Bild, um auf den Seiten mehr Luft zu bekommen. Eine räumliche Wirkung erzielt man auch so noch nicht. Der Augenpunkt wird immer noch sehr hoch genommen, um eine möglichst große bemalbare Fläche zu erhalten. Erst Dürer hat diese Ueberlieferung durchbrochen, indem er den Vorgang sich wirklich in einer Stube abspielen läßt.

Jene Gebundenheit der Komposition ist auch an unserer vorliegenden Tafel noch zu bemerken. Das sehr lange und sehr breite Bett ist übermäßig stark herausgehoben, es ist fast in seiner ganzen Ausdehnung sichtbar und nimmt einen großen Teil der Bildfläche ein. Die Gestalten der Apostel sind alle in eine Zone gestellt und erleiden keine Verkürzungen. Dabei wird zwar nicht ihre ganze Figur sichtbar, jedoch ist das Streben darnach unverkennbar. Auffällig ist auch der verhältnismäßig große Raum, der für die Stifter freigelassen wurde, gegenüber dem engbegrenzten goldenen Grund, auf dem Christus mit den Engeln heranschwebt. Die durch Andeutung eines Baldachins am

Kopfende des Bettes angestrebte Raumwirkung kommt infolge der Dürftigkeit des Motivs nicht zur Geltung.

Maria, der einzige Frauentypus, wenn man nicht etwa die Engel mit darunter begreifen will und von den Bildnissen der Stifterinnen absieht, hat ein lang ovales Gesicht mit etwas kleinen Augen. Die Oberlider lasten schwer auf dem Augapfel, die Brauen sind in feinem Bogen gewölbt. Die Nase, ziemlich lang und schmalrückig, setzt sanft an der Wurzel an. Der Mund ist sehr schmal, die Unterlippe, etwas voller, geht flach in das kleine, schmächtige Kinn über. Der Hals ist wohl proportioniert. Ein unverkennbares Streben nach einem Schönheitsideal läßt jeglichen verwirrenden Naturalismus zurücktreten. Das zeigt sich auch bei den Männern. Sie sind alle sehr weiche, empfindsame, fast süßliche Geschöpfe. Dadurch, daß die oberen Augenlider die Pupille halb verdecken, bekommt ihr Blick etwas Verträumtes, Wehmütiges. Die Nase ist immer edel, ob sie nun scharf gegen die Stirne absetzt oder sanft in diese übergeht, ob sie einen leisen Höcker oder eine kaum merkliche Einsattelung aufweist. Der sehr feingeschwungene Mund hat etwas Graziöses, welchen Eindruck der sauber „frisierte“ Bart noch verstärkt. Energische, eckige Backenknochen sind nirgends zu bemerken, die wohlgeformten, nicht zu vollen Wangen gleichen alle Unebenheiten aus. Ebenso stören weder Furchen noch Runzeln. Das lange Haupthaar fällt in lockerer, gewellter Masse auf die Schultern herab. Die Hände sind fleischig,

glatt und nichtssagend; Knöchel und Gliedansätze fast gar nicht angedeutet. Vor allem auffällig ist der ziemlich lange, an der Spitze nach hinten gebogene Daumen. Ebenso zeugt der Faltenwurf von wenig Temperament. Bauschige oder gar flatternde Kleider sind peinlichst vermieden, selbst bei den vom Wind geschwellten, weiten Gewändern der heranfliegenden Engel ist eine stärkere Bewegung nicht zu bemerken. Wohl kommen große, massige Faltenmotive besonders bei den knieenden Figuren vor, allein im Allgemeinen wirken sie doch wenig körperlich. Sie haben keine ausgeprägten Tendenzen, sind aber auch nicht besonders naturwahr.

Das Bild interessiert schon beim ersten Anblick durch den Reiz seiner diskreten Farben, die nirgends unvermischt nebeneinander stehen, sondern stets nüanciert sind. Selbst der goldne Grund und die goldnen Nimben fallen nicht heraus. Dabei sind die Farbenflächen glatt, flüssig und von lasierender Wirkung. Zu dem zarten Kolorit kommt noch der Reiz der eigentümlich verträumten, „schönen" Gesichter der Männer. Dieses Streben nach einem idealschönen Antlitz ist es, das so fesselt und den Meister als eigenartig charakterisiert. Hinter dieses Streben tritt alles andere zurück. Der Akt selbst ist schlank, flach, die Hände schematisch bewegt, und das Ganze zeugt von wenig Sinn für Körperlichkeit und Raumbehandlung. Um so drastischer wirken die fein modellierten Köpfe. Es muß ein Künstler von subtiler Empfindung für die schöne Form

gewesen sein, der dieses Bild geschaffen hat. Leidenschaftlichen Schmerz oder überhaupt starke Gefühlserregungen auszudrücken, war ihm nicht gegeben. Er macht auch keinen Versuch es zu tun. Wenn einmal einer der Jünger sich die Augen mit dem Mantel trocknet, so hat es bei dieser Andeutung des Schmerzes sein Bewenden. Seine Gesichtszüge bleiben ohne Ausdruck. Die Apostel gleichen Marionetten, die bei allen Gelegenheiten gleich ausdruckslos in die Welt schauen.

Urkundliches über die Entstehungszeit der Tafel gibt uns die im 14. Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken veröffentlichte „Beschreibung der Kunstdenkmäler," die damit das Bild in die Literatur einführt. Es wird dabei eine jetzt nicht mehr vorhandene „Ueberschrift" zitiert, die also lautet: „Anno domini 1476 Jar am Erichtag vor Sct. Gregorgen Tag verschied die Erbar Frau Marta Lieboldt Hallerin[1]). Anno domini 1489 Jar starb der Erbar Lieboldt Haller an St. Martinstag. Anno domini 1511 Jar an St. Ursulatag ist verschieden die ehrbar Frau Dorothea Liebold Hallerin."

---

1) Wahrscheinlich ein Verschreiben Rehlens. Es muß „Maria" heißen, denn in „Biedermanns Geschlechtsregister heißt es auf Tab. CVI: Leupold Haller zu Ziegelstein geb. anno 1439 † 1489. Gemahlin Maria Grolandin, Herrn Sebald Grolands und Frau Anna Groland's u. s. w. Tochter, vermählt anno 1475; †1476 ohne Kinder."

Angefähr zehn Jahre später entdeckte Essenwein das Bild und berichtete darüber im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1854[1]). Merkwürdig ist die Verworrenheit seiner Darlegungen, während er doch etwas Richtiges ahnt. So erkennt er ganz zutreffend den engen Zusammenhang mit einer Predella aus Katzwang im Germanischen Museum, die der späten Nachfolge Meister Bertholds angehört. Das Technische der Malerei erinnert ihn an die Schule des M. Schongauer, während ihn die Typen, in denen sich „Hoheit und Milde vereint" an die „Cölner Schule" denken lassen. Und trotzdem versetzt er die Entstehung des Gemäldes in das Jahr 1511, da ihm „die Anatomie schon sehr vollkommen" dünkt. Das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III. verzeichnet das Bild dagegen als „Art des sog. Meister Berthold 1420—30."

Wir haben keinen Grund, die Richtigkeit der von Rehlen und Essenwein mitgeteilten Daten zu bezweifeln, umsoweniger, als das „Biedermannische Geschlechtsregister des Nürnberger Patriziats" sie vollauf bestätigt. Indessen müssen wir uns aus stilkritischen Gründen für 1476 als mutmaßliches Jahr der Entstehung entscheiden, an 1489 ist gar nicht zu denken, geschweige denn an 1511. Auch der Umstand, daß Leupoldt Hallers Frau Maria hieß,

1) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1854. II. S. 190 d. i. nachmaliger „Anzeiger aus dem germanischen Museum."

und daß diese ein Jahr nach der Heirat starb, spricht dafür, daß unsere Tafel mit der Darstellung des Todes Mariae dem Andenken jener Frau geweiht war und demnach 1476 entstanden ist[1]).

Wie aber ist das Bild in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang einzugliedern? — Auf einer Tafel im Schlesischen Museum bildender Künstler in Breslau mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariä[2]), kehrt nicht nur die Grundidee der Komposition wieder, sondern auch fast die gesamte Typik. So ist dort der Sarkophag ebenfalls diagonal in die Tiefe des Bildes hineingestellt, wie hier das Bett. Vor allem ist aber die nahe Verwandtschaft einiger Kopftypen auffällig: der Jünger mit dem Weihrauchfaß am Fußende des Bettes und der Betende an gleicher Stelle des Sarkophages sind fast gleichen Charakters. Wie beidemale der Kopf in den Nacken zurückgelegt ist, das lange Haar nach hinten herunterfällt, wie sich der Blick nach oben richtet, der Mund fest zusammenschließt, wie der Bart ansetzt, der Mantel herabfließt und am Boden aufliegt: Alles wiederholt sich hier wie dort. Ebenso nahe verwandt sind der Apostel im Priestergewand unseres Bildes und der mit dem Weihwasserkessel auf der Himmelfahrt. Es kehren die feinen, schmalen Augenbrauen wieder, die von dem oberen Lide überschnittene Pupille, der trotz des Bartes sichtbare Mund, der auffällig lange Dau-

1) vergl. Anm. 1 S. 49.

2) Abbildung bei Thode: Malerschule Taf. 6.

men und die flachen aber großgedachten Gewandfalten. Das Motiv des herzuschwebenden Christus war zwar damals längst zu einer allgemein angewandten starren Formel geworden, bei unseren beiden Gemälden finden wir jedoch soviel Verwandtes in den Einzelzügen: wie der Mantel von den Engeln gerafft ist, wie die Krone aufsitzt, das Szepter gehalten wird u. a., daß an einer sehr nahen Stilverwandtschaft kaum mehr gezweifelt werden dürfte.

Thode[1]) schreibt jenes Breslauer Bild dem Meister des Wolfgangsaltars zu, der seiner Schätzung nach um 1420 geboren sein müßte. Demnach könnte derselbe zeitlich ganz gut auch der Schöpfer des Kalchreuther Marientodes gewesen sein, wenn wir dessen Entstehungszeit um 1476 ansetzen. Bei näherem Zusehen jedoch wird man gewahr werden, daß zwei verschiedene Individualitäten diese Bilder geschaffen haben müssen. Der Maler der Himmelfahrt ist der originellere. In dem Bild ist nichts Gequältes, Gesuchtes, sondern etwas Temperamentvolles, Flüssiges, nichts Genrehaftes, sondern etwas durchaus Bildmäßiges. Die Wirkung der Komposition ist die Hauptsache, ihr ordnet sich alles unter. Kleine Einzelzüge treten dahinter zurück. Es sind noch ganz die dem Meister Berthold aus dem 14. Jahrhundert überkommenen Traditionen. — Ein ganz anderer Geist spricht aus unserem Gemälde, dem Tode Mariä. Die Bildfläche wird nicht kom-

1) Thode: a. a. O. S. 50 ff.

positionell abgewogen gefüllt, die Hauptsache ist, daß der Vorgang recht deutlich und ausdrücklich wird. Darin ist die Erzählerfreudigkeit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die für Nürnberg in Wolgemut und Stoß ihren Höhepunkt findet, schon enthalten. Ging der Blick fürs Ganze verloren, so verwendete man alle Sorgfalt auf die einzelnen Figuren. Das Monumentale dort wird hier zur Empfindsamkeit. Nicht die Wucht und die glückliche Massenverteilung der Körper sollen wirken, sondern das „schöne Gesicht", und weiter auch die stark gemischten, zarten, fast süßen Farben, die auf der Breslauer Tafel noch ganz hart und ungebrochen sind.

Also der Maler des Todes Mariä ist nicht der Meister des Wolfgangaltars, sondern ein in dessen Art weiter malender, jüngerer Nachfolger, vielleicht Schüler, der sicher schon Einflüsse von auswärts erfahren hat, dessen Kunst aber, unterstützt noch durch eine gediegene Maltechnik, neuen Anregungen nicht mehr zugänglich war und allmählich zur Manier erstarrte[1]).

---

1) Das offenbare Vorhandensein Herlinscher und Schüchlinscher Elemente, die beide den niederländischen Einfluß vermittelten, sowie auch Eigenheiten der frühen Wolgemutschen Kunst, (auch Erinnerungen an den späteren Meister des Heilsbronner Hochaltars machen sich bemerkbar) könnten die Vermutung laut werden lassen, man habe es hier mit einem Werk jenes mythischen Malers „Rebmann" zu tun. Aehnlichen Charakters wenigstens müßte seine Kunst gewesen sein. R. Vischer, Studien zur Kunst-

So schließt also unser Bild die letzte Entwicklungsmöglichkeit der Malerei auf der Basis der Prinzipien des Meisters Berthold in sich. Wenn auch schon neue Ausblicke darin angedeutet sind, so zeigt doch den rechten Weg erst Hans Pleydenwurff, indem er, auf die Niederlande zurückgreifend, den Nürnbergern vorführt, was ihnen fehlt, der Anschluß an die Natur, das Studium des Intimen. Ueberhaupt bekommt die Kunstentfaltung fast gleichzeitig mit dem Auftreten dieses Meisters ein ganz neues Aussehen. In die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des XVI. fällt die Blüte des Schnitzaltars. Malerei und Plastik arbeiten zusammen und schaffen diese organischen Gebilde. Mit der Zeit wird der Bedarf derart groß, daß nur umfangreiche und vielgestaltige Werkstattbetriebe imstande sind, ihn zu decken. Diejenigen Hans Pleydenwurffs und Michel Wolgemuts sind die bedeutendsten. In ihnen ist die ganze Kunstentwicklung jener Zeit verkörpert.

---

geschichte 1886 S. 309 ff., Thode, a. a. O. S. 138 und Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Malerei im XIV. und XV. Jahrhundert, Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissenschaften 1894, nehmen an, daß Schüchlin, Wolgemut und Rebmann, Schüchlins Schwager, zusammen bei einem Nürnberger Maler als Schüler waren. E. Gebhardt, die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg S. 82, gibt das Bild dem Meister des Wolfgangsaltars. Die ehemalige „Ueberschrift" war ihm offenbar nicht bekannt. Die obigen Darlegungen werden meine abweichende Zuschreibung berechtigt erscheinen lassen.

Wir können an den drei Altären unserer Kirche dieses Wachsen verfolgen: in dem rechten Seitenaltar und dem Hauptaltar das Aufsteigen bis zum Höhepunkt, im linken Seitenaltar den Verfall. Es seien deshalb die drei Altäre hier unmittelbar nacheinander behandelt, wenn auch die Entstehung einiger Bildwerke in unserer Kirche zeitlich zwischen den Haupt- und linken Seitenaltar fällt.

Der rechte Seitenaltar.

Der rechte Seitenaltar ist als solcher nicht mehr, sondern nur noch in Bruchstücken vorhanden. Von seinem ehemaligen Aussehen gibt jene schon mehrmals herangezogene Beschreibung der Kirche[1]) aus dem Jahre 1845 Kunde. Dort heißt es: „Rechts im Schiff der sogen. St. Katharinenaltar. In einer Nische, eine aus Holz gearbeitete Figur: die Jungfrau Maria mit dem Jesuskindlein auf dem Arm... (folgt dann nähere Beschreibung.) Unten zwei weißgekleidete Chorknaben, welche Leuchter halten. Innen an den Nischenwänden sind dargestellt: Johannes, den Kelch vor sich haltend und St. Sebastian mit dem Jagdspieß. Auf den beiden Deckeln sehen wir St. Jakobus ein Schwert in der Hand; St. Sebaldus, den Wanderstab in der rechten und eine Kirche in der linken Hand. Außen an den Deckeln: St. Markus mit dem Löwen und

1) XIV. Jahrbuch des historischen Vereins von Mittelfranken 1845.

ein anderer Heiliger, ein Beil in der rechten Hand und eine Kirche im linken Arm. Endlich außen an der rechten Seite: St. Georg geharnischt. Zuoberst auf der Altarnische steht der Herr im roten Mantel [1]).

Die hier angeführten Bestandteile [2]) kommen, wenn auch in veränderter Gestalt, noch in der Kirche vor; und zwar die ehemalige Madonna des Schreins gegenwärtig im Chor rechts vom Altar, der einst die Nische bekrönende Christus jetzt im Behälter des Sakramentshäuschens, während die ehemals dem Schmucke der Nische dienenden gemalten Heiligengestalten nunmehr auf zwei Tafeln vereinigt sind: die Heiligen Sebald, Sebastian, Johannes und Jakobus auf der Vierfigurentafel über dem rechten Chorgestühl, die Heiligen Augustin, Georg und Markus auf der Tafel schräg über dem linken Seitenaltar.

Es liegt der Gedanke nahe auf Grund des vorhandenen Materials und obiger Angaben den Altar zu rekonstruieren. Daß wir es mit Teilen des Altars zu tun haben und durchgreifende Aenderungen damit vorgenommen wurden, beweisen Eintragungen in das Pfarr-

---

1) eine andere Christusfigur als Rehlen meint. Der Christus im roten Mantel gehört zum linken Seitenaltar, wie weiter unten des Näheren ausgeführt wird.

2) Der Altar oder dessen Bestandteile werden bei Dehio, Handbuch nicht erwähnt. — Die Vierfigurentafel war auf der Nürnberger Ausstellung 1906, doch war sie dort — Katalog No. 54 —, nicht als Teil eines Altars angesprochen.

buch, das gegenwärtig im Pfarrhaus Kalchreuth aufbewahrt wird. Ein Pfarrer Hopp führt gelegentlich einer „Beschreibung der kirchlichen Zustände in den Jahren 1843—63“ abermals die beiden Altäre an und fährt fort: „die dargestellten Heiligen sind rechts:[1]): St. Sebald, Sebastian, Johannes, Andreas, Georg, Otto, Hieronymus[2]); und weiter heißt es in demselben Akt: „Eine St. Maria mit dem Jesuskind aus Holz geschnitzt, von nicht besonderer Arbeit.“ Daß diese Madonna getrennt angeführt wird, deutet darauf hin, daß sie, als nicht zum Altar gehörig, herausgenommen wurde. Und zwar geschah dies, wie eine Notiz des Pfarrbuches besagt im Jahre 1856, wo es heißt: „Der Altar rechts im Schiff so wie er jetzt ist umgewandelt, die gemalten Figuren restauriert, die Maria mit dem Kinde herabgenommen und in den Chor gestellt und der Altar zu den Wochenbetstunden am Freitag benützt, kostete 9 fl.“ Nachdem nun aber der Schrein infolge Herausnahme der Madonna des Schmuckes und eigentlichen Altarbildes entbehrte, wurde damit auch die Umhüllung zwecklos. Damit aber die „Tafeln mit den gemalten Figuren“ nicht verloren gingen, und damit sie einen befriedigenden Anblick gewährten heftete man sie zu zwei Bildern zusammen und zwar so, — wie es eben

---

1) d. h. auf dem rechten Seitenaltar.

2) Diese beiden letzten Namen sind natürlich Irrungen. Sie heißen Augustin und Marcus.

am einfachsten und bequemsten lag — daß die Gestalten der inneren Nischenwände, Johannes und Sebastian, und der inneren Flügelseiten, Jakobus und Sebaldus, die eine, und die der äußeren Flügelseiten und eines feststehenden Flügels, die andere Tafel bildeten.

So entstanden die Vier- und Dreifigurentafel, deren jetziger Zustand jedoch von einer 1898 stattgehabten Restauration durch das kgl. Generalkonservatorium herrührt. Während der kalte, schwarzgraue Grund und der Wandbehang vollständig neu sind, wurden von den Figuren — vor allen bei den Köpfen — nur Lasuren abgehoben, und diese wieder neu gefirnißt, sodaß man an dem verschiedenartigen Glanz leicht unterscheiden kann, was alt und neu ist[1]).

Auf der Vierfigurentafel sind also nebeneinander vor einem brokatenem Wandbehang dargestellt: St. Sebald mit Stab und Kirchenmodell, St. Sebastian mit dem Pfeil, St. Johannes mit den Kelch und St. Jakobus als Pilger mit dem Wanderstab; auf der Dreifigurentafel St. Georg

---

1) Der Gipsgrund der renovierten Stellen ist dünner als der ursprüngliche. Die alten Partien glänzen stärker als die neuen, da bei diesen die Farbe den Firniß wieder aufgesogen hat. — Auch die rückwärtige Holztafel — Föhrenholz — und der Rost scheinen von der Renovierung von 1898 zu stammen.

Die Höhe der Vierfigurentafel 1,32 m, (auch der Dreifigurentafel) — bei einer Breite von 1,28 m — weicht nur wenig von der Höhe der Madonna 1,48 ab.

den Drachen zu Füßen, Schwert und Fahne in den Händen, St. Auguſtin mit einem Beil[1]) und einem Kirchenmodell und St. Hieronymus mit dem Löwen. Die Gewänder ſind zumeiſt von ungebrochener Farbe: Blau, rot, grün, ſchwarz und weiß löſen einander ab. Die Geſichtsfarbe iſt roſa und ſpielt etwas ins Bräunliche.

Die Drapierung iſt einfach und ſchlicht, die Falten ſelbſt von geringer Tiefe. Charakteriſtiſch vor allem iſt die Hand mit dem fleiſchigen Rücken und den langen, gelenkloſen, hölzernen Fingern, das durch die unmittelbar hart aufgeſetzten Lichter ſtruppig und drahtig erſcheinende Haar und der flache niedere Oberkopf, wie beiſpielshalber recht deutlich bei Jakobus. Die Augen ſind im allgemeinen ausdrucksvoll und mit allen Einzelheiten wiedergegeben. Die Naſe iſt zumeiſt fleiſchig und dick und geht mit ſanfter Betonung der Wurzel in die Stirne über.

Dörnhöffer[2]) ſchreibt das Vierfigurenbild — alſo auch die Dreifigurentafel — einem unter dem Einfluß Wolgemuts ſtehenden Künſtler zu. Das iſt indeſſen nicht zutreffend. Wie eine, jetzt übertünchte, Inſchrift[3]) am Al-

1) Auguſtin gilt im Volksmund in Franken als Beſchützer der Zimmerleute.

2) Beiträge zur Geſchichte der älteren Nürnberger Malerei — Repertorium 1906 XXIX. S. 451.

3) Mitgeteilt von Rehlen in „Beſchreibung der Kunſtgegenſtände“, wo es folgendermaßen heißt: Anno dm: 1474 jar des Monets September iſt geſt. zu Kalkret .... (unlesbar) .... Jobſt Hallerin, der ſel ſich Got erparm.

tartisch überliefert, wurde der Altar offenbar anläßlich des Todes der Gemahlin Jobst I. Haller errichtet, die im Jahre 1474 starb. Wolgemut heiratete aber erst 1473 die Witwe Hans Pleydenwurffs und trat so das Erbe des verstorbenen Meisters an. Ist es möglich, daß man in dieser Zeit, da doch sicher der Maler noch nicht zu den Berühmheiten zählte, von einem Einfluß desselben sprechen kann, zudem er doch gewiß auch kein origineller Neuerer gewesen ist! Und doch bestehen Zusammenhänge mit der Kunst Meister Michels und zwar gerade mit dessen frühesten Werken, wie dem Hofer Altar (1465). Man vergleiche z. B. nur den Kopf des oben auf der Leiter stehenden Mannes, der „Kreuzabnahme" in der Pinakothek mit Jakobus. Wir finden beidemale wieder dieselbe Schädelform, dieselben tiefliegenden Augen mit dem scharf abschneidenden Brauen, dieselbe oben schmale, unten fleischige dickliche, gebogene Nase und vor allem denselben auffällig flachen Oberkopf. Weitere Vergleichsmomente bieten noch der auf der Kreuzigung ganz links stehende Mann und St. Sebald hinsichtlich des strenggeschlossenen Mundes und der schmerzlich herabgezogenen Mundwinkel. Es liegt aber auch nahe, daß Wolgemut in dieser frühen Zeit seines Schaffens noch ganz im Banne Pleydenwurffscher Art lag. Zur Bestätigung dessen sei nur hingewiesen auf die nahe Typenverwandtschaft beider, auf die gleichartige Drapierung und ganz gleiche Malweise. In den zeichnerisch aufgesetzten höchsten Lichtern und der einfachen, schlichten und großzügigen

Faltengebung berührt sich unser Meister mit Pleydenwurff, wie ein Vergleich daraufhin mit Werken desselben, wie das Bildnis des Kanonikus Schönborn[1]) einerseits und die Verlobung der hl. Katharina[1]) andererseits, lehren wird. Auch die Eigentümlichkeit, wo immer es möglich, die Köpfe in Dreiviertelprofil zu zeichnen, ist beiden zu eigen, ebenso wie die schlichte Farbengebung. Auffällige Anstimmigkeiten wie z. B. grobe Verzeichnungen und die leblosen Hände des Kalchreuther Bildes erklären sich aus seiner minderen Qualität.

Sonach wird also zugegeben, daß unsere vorliegenden Tafeln wohl den Charakter Wolgemuts an sich tragen, nicht aber unter dessen Einfluß entstanden sind, vielmehr unter der Tradition Pleydenwurffs, wenn auch vielleicht in dem noch jungen Werkstattbetrieb Meister Michels.

Die Schnitzereien[2]) des Altars, die Maria mit dem Kind, jetzt rechts vom Hochaltar, und der Christus, nun im Behälter des Sakramentshäuschens, sind qualitativ geringwertige Arbeiten. Sie sind sicher von derselben Hand, wie man an der naiven, aufdringlichen Materialbehandlung, an der Beschränktheit der Ausdrucksmittel und der

---

1) Abbildungen bei Thode: Taf. 16 und 18.

2) Höhe der Madonna 1,48 m, Christus 0,75 m. Die Fassung beider, speziell der Gewandung, hat unter einer modernen Renovierung nur wenig gelitten. Fade bemalt sind nur die Gesichter.

beidemal gleichartigen Behandlung von Mund, Nase, Haar, Hand und anderer Einzelheiten leicht erkennen kann.

Die Madonna steht auf der Mondsichel und hält das auf ihrer linken Hand sitzende Christuskind an sich geschmiegt, indem sie so zugleich den goldenen Mantel rafft, der über ihre Schultern hängt; mit der Rechten faßt sie ein gotisch stilisiertes Szepter, das oben in einer Kreuzblume endigt. Christus steht aufrecht und bewegungslos da, die Hände erhoben um die Wundmale zu zeigen. Er ist nackt, nur ein blaugetöntes Schamtuch schlingt sich um seine Hüften.

Die Gesichter sind wenig belebt und nur sehr flach modelliert. Bei dem Heiland ist versucht durch gelindes Schiefstellen der Augen eine Gemütsbewegung auszudrücken. Hals und Kopf gehen fast ganz in einander über. Den Eindruck eines Holzblockes, in den schüchtern die Züge eines menschlichen Antlitzes gegraben sind, wird man bei einer Betrachtung nicht los. Man wird immer zuvor an das Material erinnert, ehe die Form zur Wirkung kommt. Das ist auch der Fall bei der sonst effektvoll gedachten Drapierung, bei der die Faltenwülste sich nur sehr wenig über eine Normalfläche erheben. Ebenso hat man bei dem bewegten Akt des Kindes die Empfindung, daß der Künstler mehr gewollt, als er gekonnt hat. Bei einem Vergleich der Malereien und Schnitzereien des Altars wird man mancherlei Uebereinstimmungen wahrnehmen können. So sind bei Maria und dem Johannes auf dem einen Bilde

die Kopfformen, Kinn, Mund, Nase und die flachgeschlitzten Augen in ihrer Art sehr nahe verwandt, ebenso wie die leblosen, unlogisch bewegten Hände. Die Gewandfalten bieten in dieser Hinsicht wenig Vergleichsmöglichkeiten, doch glaubt man auch in der Drapierung Jakobs und Marias Aehnlichkeiten finden zu können. Daraus nun zu schließen, Maler und Bildhauer seien dieselbe Person, ist nicht angängig, wohl aber darf man annehmen, daß der Entwurf als Ganzes von demselbsten Künstler herrührt.

Der Hauptaltar.

In dem linken Nebenaltar und dem nun zeitlich folgendem Hauptaltar haben wir zwei typische Erzeugnisse Nürnberger Kunst, wie sie in den Altarwerkstätten vor dem einflußreichen Auftreten Dürers geübt wurde. Nicht immer ist der Entwurf für das ganze Werk von einer Hand, gewöhnlich tritt eine Arbeitsteilung ein, so daß Malerei und Skulptur von verschiedenen Künstlern entworfen, wieder von anderen Händen ausgeführt werden. So nur auch konnte es geschehen, daß zwar große, gewaltige, aber in ihren Teilen arg zerfahrene und schwache Werke entstehen konnten, wie unser im ersten Augenblick bestechender Hauptaltar.

Es ist ein in seiner Ursprünglichkeit vollständig erhaltener Schnitzaltar mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln, einer zweiflügeligen Predella und einem

Altaraufsatz mit mehreren Skulpturen. Auf den geschlossenen Flügeln wird die Leidensgeschichte Christi, auf den geöffneten das Marienleben erzählt. Im Schrein steht als eigentliches Kultbild inmitten von vier Heiligen eine repräsentativ aufgefaßte Madonnastatue.

Die Schnitzarbeit erstreckt sich auf den Haupt- und Predellaschrein, auf die Innenseiten der großen Flügel und den Altaraufsatz. Die Rundskulpturen[1]) des Schreins sind so angeordnet, daß die beiden Namensheiligen der Stifter — der hl. Wolfgang und die hl. Ursula — auf den beiden Seiten stehen, eine Anordnung, der man in Franken sehr häufig begegnet. Die Maria mit dem Kind steht in der Mitte, rechts und links von ihr zwei weitere Heilige. Innerhalb des von Fialen und verschlungenem Maßwerk gebildeten Altaraufsatzes sind ebenfalls Heilige dargestellt und zuoberst als Bekrönung des Ganzen: Christus als Erlöser. Die farbig gefaßten Hochreliefs der Flügel zeigen Szenen aus dem Marienleben. In dem Staffelschrein sieht man Christus und die zwölf Apostel.

Der übrige Schmuck des Altars besteht aus Gemälden. Sind die beiden Flügel geschlossen, so stellt die Folge von Bildern — auf dem Haupt- und feststehenden Flügeln, links und rechts — die Leidensgeschichte Christi dar; und zwar ist links oben mit dem Bilde auf der festge-

---

1) Höhe der Figuren 1,40 m.

machten Tafel zu beginnen, sodaß die Darstellungen in dieser Weise aufeinanderfolgen[1]):

I.	II.	III.
VII.	VIII.	IX.

IV.	V.	VI.
X.	XI.	XII.

I. Einzug Christi in Jerusalem.

Christus, in weitem wallendem Gewande, auf einer Eselin reitend, gefolgt von Jüngern, zieht mit segnend erhobener Rechte durch ein Tor in Jerusalem ein. Ihm entgegen, noch im Rahmen des Tores, drängt sich ein Haufe Volks. Nur ein Mann, der dem Einziehenden einen Mantel unter die Füße breitet, steht außerhalb. Die Menge hinter ihm ist in einem bestimmten Helldunkel gehalten. In die Tiefe des Bildes erstreckt sich eine durch einen Hügel mit einem Schloß und einen Fluß belebte Landschaft von ziemlich guter Perspektive.

Hinsichtlich der Ausfüllung der Bildfläche ist die Szene sehr fein ausgewählt und das Ganze nicht übel komponiert. Die schmale Fläche bedingt eine Beschränkung auf möglichst wenig Figuren.

Trotzdem wird die Bewegtheit des Augenblicks erschöpfend geschildert: Auf der einen Seite in der Land-

1) Höhe der Reliefs und der gemalten Tafeln: 1,00 m. Breite 0,50 m.

schaft Christus, friedlich und leidenschaftslos mit den Jüngern daherziehend, auf der anderen Seite der Jubel des Volkes, der sich in dem Schieben und Drängen der Masse durch das Tor ausdrückt.

II. Das Abendmahl.

Christus, im Schoße den schlafenden Johannes, sitzt mit den Zwölfen zu Tische. Eben reicht er Judas einen Bissen und bezeichnet ihn so als den Verräter. Dieser wird noch dadurch besonders herausgehoben, daß er ganz am Ende des Tisches dem Beschauer zunächst sitzt. Die Schmalheit des Tisches verlangt auch hier wieder eine Komposition in die Tiefe. Die Jünger drängen sich um Jesus, die Blicke gespannt auf ihn gerichtet. — Auch hier ist die erregte Spannung mehr durch das Drängen um den Heiland als durch charakterisierende Gesten ausgedrückt.

III. Das Gebet in Gethsemane.

Christus, die Augen zum Himmel erhoben, kniet in verzücktem Gebet am Wege vor einem Felsen. Die drei Jünger um ihn her sind eingeschlafen, Petrus, ganz vorn im Bild, mit dem Schwert in der Hand. Durch das Tor hinten in der Gartenmauer schiebt sich ein Trupp Bewaffneter, ihnen voran Judas als Führer. — Als Schilderung ist das Bild sehr effektvoll, stimmungsreich und lebendig durch die scharfe Gegenüberstellung der Gegensätze: Christus im höchsten, seelischem Kampfe, die unabänderliche

Zukunft vorausſehend — „ſo gehe dieſer Kelch von mir“ —, verlaſſen ſelbſt von ſeinen getreueſten Jüngern, die nichts ahnend um ihn her eingeſchlafen ſind, — und ſchon naht das Verhängnis.

IV. Die Gefangennahme Chriſti.

Chriſtus wird von den Kriegsknechten gepackt, um weggeführt zu werden. Judas hat ſeinem Herrn ſoeben den Kuß gegeben, womit er ſich den Beutel Geld verdient hat, den er in ſeiner Hand hält. Jeſus aber, ſchon gefeſſelt, wendet ſich zu Petrus, der gerade dem Krieger das Ohr abgehauen hat und das Schwert nun wieder in die Scheide ſteckt. Der Soldat kniet abwehrend am Boden, der Morgenſtern iſt ihm entfallen, in der rechten Hand hält er eine Laterne; ein anderer ſtützt ihn, daß er nicht falle. — Die Szene iſt ebenſo ſpannend wie klar geſchildert. Ueberall ein Geſchehen, nirgends ein Ruhepunkt! Man ahnt was war und was ſein wird.

V. Vor dem Hohenprieſter.

Chriſtus, von Kriegsknechten umgeben, ſteht gefeſſelt vor dem Hohenprieſter. Aller Augen hängen geſpannt an ſeinem Munde. Ein Neugieriger aus dem Pöbel, der hinten durch eine Türe eingedrungen iſt, erhebt wutentbrannt die Fauſt. Auch in dieſer Szene iſt viel Leben: der kaltwägende Richter, gegenübergeſtellt der innerlich erregten und ſchon aufbrauſenden Menge.

VI. Christus vor Herodes.

Dieses Bild ist nach Komposition und Inhalt eine freie Wiederholung des vorigen und diesem daher auch gleich zu bewerten. Christus, von Soldaten umgeben, steht vor Herodes. Aller Aufmerksamkeit ist auf ihn gerichtet, der über Leben und Tod des Gefesselten entscheiden soll.

VII. Die Geißelung.

Christus, nackt, an eine Säule gebunden, wird in einem Hofe von drei Männern gegeißelt. Durch ein Fenster in der Rückwand schaut Pilatus mit zweien seines Gefolges der Folter zu. In der Türöffnung sieht man gerade noch den Kopf und halben Oberkörper eines Jünglings, der die Züge des Johannes trägt, wie er auf den anderen Tafeln des Altars vorkommt. — Die Szene hat Leben und gewinnt Interesse durch die Erscheinung des jungen Johannes, der wehmütigen Blicks dem Vorgang zusieht. Sollte der Johannes vielleicht ein Porträt sein? Auf jeden Fall ist die Erfindung neu.

VIII. Die Dornenkrönung.

Christus im weiten Büßerhemd sitzt zerquält und zermartert auf einer Art Staffel. Drei Folterknechte drücken ihm mit Prügeln roh und unbarmherzig die Dornenkrone aufs Haupt und er, um nicht zusammenzubrechen, stützt sich mit den Händen auf seine Knie. Der Landpfleger sieht mit zwei Trabanten dem Schauspiel zu.

IX. Die Schaustellung vor dem Volke.

Christus, nackt, nur mit einem übergeworfenen Mantel angetan, wird dem Volke durch Häscher vorgeführt. Vor den Stufen, auf denen er steht, durch die Türe, durch die er kam, drängt die ihn verspottende Menge. Auch ein grundhäßlicher Gassenbube [1]), der in einem Rockbausch Steine gesammelt hat, verhöhnt den Wehrlosen. Zur Linken Jesu steht Pilatus und spricht zum Volk. — Mit wenig Figuren ist eine große Wirkung erzielt.

X. Die Kreuztragung.

Christus ist vor dem Tore, aus dem die Schar der Bewaffneten und die Frauen soeben treten, unter der Last des Kreuzes zusammengesunken. Ein Scherge stößt ihn mit einem Knüttel, ein anderer schlägt ihn mit Fäusten: der Gassenjunge des vorigen Bildes dreht dem Gemarterten eine lange Nase. Maria, Magdalena und Johannes stehen weinend und ohnmächtig dabei. — Möglichst viele Momente des Geschehens sind auch hier wiederum zugleich festgehalten und möglichst naturalistisch wiedergegeben.

XI. Der Gekreuzigte.

Der ans Kreuz genagelte Christus nimmt fast die ganze Bildfläche ein. Den freien Raum unter dem Quer-

1) Der Bube kommt in dieser und ähnlichen Funktionen in jener Zeit sehr häufig vor, am häufigsten jedoch bei Wolgemut, der solche Typen von Schongauer übernimmt und sie in Nürnberg einbürgert. Vergl. dazu: Hersbrucker Altar, Hofer Altar, München Nationalmuseum.

balken erfüllt links Johannes, rechts Maria. Beide beten inbrünstig. Zu seiner Mutter neigt der Heiland das Haupt mit dem zum Sprechen geöffneten Munde. Zwischen den Lippen wird die Zunge sichtbar wie stets bei unserem Meister, wenn er das Sprechen ausdrücken will. Im Hintergrund Ausblick auf eine Landschaft mit felsigen Hügeln, eine Stadt und einen See.

XII. Die Grablegung.

Joseph von Arimathia und Nikodemus senken den Leichnam Christi in ein freiliegendes, rechteckiges Grab. Der Sarkophag läuft mit seiner Breitseite dem Bildrand parallel und erstreckt sich der Länge nach in die Tiefe des Bildes. Maria hat Christi Hand gefaßt, um noch einmal Abschied von dem teueren Toten zu nehmen. Johannes legt fürsorglich den Arm um sie, während Magdalena betend im Hintergrund steht. Vorne links am Grabe kniet eine Frau, Maria Salome, und beleuchtet mit einer Laterne die Szene. Nach hinten öffnet sich ein Ausblick auf Golgatha und einen See.

Auf dem geschlossenen linken Flügel der Predella sieht man den Stifter, Wolf Haller, einen bartlosen, hageren Mann, knieend mit seinen drei Söhnen; den heiligen Christophorus mit einem gewaltigen Baumstamm als Wanderstock, das Christkind auf den Schultern und Johannes in einem weiten Mantel, ein Buch, darauf ein Lamm, in der rechten Hand, während die Linke mit

der Geste des Segnens erhoben ist. Der geschlossene rechte Flügel zeigt die hl. Lucie mit ihrem Symbol, dem Buch mit zwei Augen, die hl. Margaretha mit Kreuzstock und Drachen und die Stifterin Ursula Haller, geb. Coburger, mit ihrer Tochter.

Der geöffnete linke Flügel zeigt unter Spruchbändern den hl. Gregorius als Bischof mit Krone und Buch, den hl. Ambrosius mit einem Buch und einem betenden Engel zur Rechten, der offene rechte Flügel den hl. Hieronymus und hl. Augustinus.

Links von der Predella ist in gemaltem Maßwerk ein Hallersches Wappen, rechts ein „wilder Mann," der ebenfalls ein Wappen hält[1]). Auf der Rückseite der Predella sind zwei schwebende Engel gemalt, die das Schweißtuch der Veronika tragen.

Bei der Betrachtung dieser Reihe von Bildern wird man von der Erzählerfreudigkeit des Meisters unmittelbar fortgerissen. Mit Beschränkung auf verhältnismäßig wenig Mittel werden kräftige Wirkungen erzielt. Man

---

1) Dasselbe Wappen kehrt oben im Chor als Gewölbeschlußstein wieder und folgendes Zeichen im Feld

Dieses Wappen ist in keinem Wappenbuch (auch nicht bei „Siebmacher) und ist wahrscheinlich ein Handelszeichen. Es ist vielleicht das angenommene Wappen der Gemahlin Wolf Hallers, die eine geb. Coburgerin war. — Siehe Biedermann, Geschlechtsregister Tab. CXXVIII.

sehe daraufhin nur die Tafel mit dem zusammensinkenden Christus an: vierzehn Personen sind darauf tatsächlich gezeichnet oder auch nur angedeutet und dennoch hat man den Eindruck eines großes Gedränges, das nach vorn schiebt, aber plötzlich inne gehalten wird. Aehnliche Wirkungen werden in den anderen Massenszenen erreicht; die Köpfe werden unnatürlich verdreht, Waffen schwirren über den Häuptern, hastige Bewegungen der Gliedmaßen erstarren, und das alles mengt sich zu einem derartig großen Lärm, daß der Beschauer ganz verwirrt wird. Dazu ist der Maler Realist bis zur äußersten Konsequenz. Kein Gesicht ist ihm zu häßlich, keine Handlung zu brutal. Wie erschreckend gemein wirken die Schergen und Henkersknechte mit ihren spitzen, teils gekrümmten, teils knolligen, vorgeschobenen Nasen und dem wulstigen, unangenehm häßlichen Mund, wie in die Seele schneidend, aber wirksam sind Szenen wie die Schaustellung Christi und der Weg nach Golgatha, wo jeweils die Verhöhnung des großen Dulders auf die Spitze getrieben wird.

Die einzelnen Szenen sind, wenn auch nicht großzügig, so doch hinsichtlich des Themas recht wirkungsvoll komponiert. Der Kern der Handlung ist jeweils treffend erfaßt, und diese immer in gedrängter, knapper Weise zur Anschauung gebracht. Die Hauptgestalt ist zumeist an eine markante Stelle gerückt, durch auffällige Farben möglichst hervorgehoben — Christus trägt einen zitronengelben oder hellkobaltblauen Mantel — und wird fast nie

überschnitten. Die einzelnen Bilder jedoch nach Form und Farbe fein abzuwägen, hat der Maler nicht verstanden. Ihm kommt es nur darauf an, daß verstanden wird, was er erzählen will, wenn dabei auch gar oft arge Holprigkeiten in der Flächenverteilung und peinliche Härten in der Farbenzusammenstellung mitunterlaufen [1]).

Die Landschaft, weniger als solche, sondern mehr als Hintergrund behandelt, ist meist von geringer Tiefe mit hohem Augenpunkt und meist richtiger Perspektive auch in der Lichtführung. Manchmal romantisch, reizvoll, wie auf dem Einzug in Jerusalem, der Grablegung, dann wieder eintönig und unwirklich, wie auf dem Oelberg und der Gefangennehmung, steht sie qualitativ fast überall hinter anderen gleichzeitigen zurück.

Bei näherer Betrachtung der einzelnen Gestalten werden vor allem die überaus häufigen Verzeichnungen auffallen, speziell da, wo Dreiviertelprofilansichten gegeben werden. Im Großen und Ganzen sind Männer und Frauen sehr unschön mit ihren länglich runden und groben Gesichtern. Das Haar, ob gelockt oder strähnig, bekommt durch die gestrichelt aufgesetzten Lichter etwas Hartes, Struppiges. Charakteristisch sind die Augen.

---

1) Wir finden auf allen Tafeln kein einziges Mal eine tiefe, satte Farbe; die Farben sind vielmehr alle gleichwertig hell nebeneinander gesetzt. Und zwar ist der Auftrag derartig dünn, daß bisweilen die Konturen der Vorzeichnung durchscheinen.

Das intensiv reine Weiß, das unvermittelt neben der Pupille sitzt, die zumeist schwer auf dem Augapfel ruhenden Oberlider geben dem Blick etwas Eindringliches, ja fast Stechendes, während die schmalen Wangen und flachen Backenknochen die Augen nur umsomehr hervorquellen lassen. Die zwar verschiedenartig geformten, aber fast immer großen Nasen haben eine eigenartige Stellung zum Gesicht. Sie sind zwar der Stirn gegenüber ziemlich ausladend, liegen aber trotzdem, da die mittlere Partie des Gesichtes vorgeschoben ist, auffällig flach an. Diesen Eindruck verstärken noch der große Mund mit den, speziell bei den Frauen, recht wulstigen Lippen und das stark zurücktretende, schmächtige Kinn. — Die Hand ist länglich geformt, der Handrücken ungegliedert und schwammig. Die Finger, ziemlich lang und gelenklos, gehen ohne Betonung der Knöchel in die Handfläche über. Der Daumen steht von den übrigen Fingern ziemlich weit ab. Doch sind die Hände meist gut bewegt, greifen fest zu und haben bei den Frauen doch etwas Feines. — Die weiten Gewänder fallen teils großzügig massig zu Boden — dabei, wo immer möglich, die Spitze eines im Tanzschritt gespreizten Fußes freilassend — oder sie werden durch kleine Fältelung unterbrochen. Häufig kommen abgerundete Schlangenwindungen vor, dann doch wieder scharf gebrochene Ecken mit ausgesprochenen Augen. Immer aber werden die Gewandsäume und Lichtpartien des Faltenwurfs hart und unvermittel gegeben, unvertriebene Lichter

stehen in gleicher Intensität neben dem tiefsten wie seichtesten Schatten.

In dem Gehaben der einzelnen Gestalten liegt etwas Gespreiztes. Die Bewegungen der Gliedmaßen sind nervös erregt, auf Szenen bewegten Inhalts, wie Geißelung, Dornenkrönung, wachsen sie zur größten Leidenschaftlichkeit an. Bewegungen der Folterknechte machen den Eindruck, als seien sie durch irgend etwas plötzlich innegehalten und müßten für immer in dieser Erstarrung verharren. Dabei wird manch fein beobachtete Gestalt festgehalten, wie z. B. die drei Schergen auf dem Bilde der Dornenkrönung. — Bei alledem sei bemerkt, daß die oben ausgeführten Vorzüge nur relative Geltung haben, denn in Wirklichkeit gelangen die einzelnen Szenen infolge der aufdringlichen Häßlichkeit der handelnden Personen zu keiner vollbefriedigenden Wirkung.

Das Altarwerk läßt sich genau datieren; denn in dem „Stammbuch des Herrn Konrad Haller“ [1]) heißt es: „und Wolf Haller hat zu dem Lobe Gottes und dem Heiligen Endres zu Ehren eine herrlich schöne Tafel auf den Choraltar machen lassen.“ Das geschah im Jahre 1498, wie auch eine in den steineren Altartisch eingegrabene Jahreszahl bestätigt. Demnach wird die Angabe im „Handbuch der

1) Hallerbuch (1527), kgl. Kreisarchiv S. XIX K. IV Ms. 151. Dieser Wolf Haller war einer von den Söhnen Jobst Hallers, dem Stifter des Chores, siehe auch Biedermann, Geschlechtsregister: Tab. CXXVIII A.

deutschen Kunstdenkmäler“ [1]) hinfällig, das die Entstehung des Altars um 1480 ansetzt, was schon deshalb unmöglich wäre, weil der Chor erst 1494 gebaut wurde.

Es ist immer ein unsicheres Unterfangen, nürnberger Malereien aus dieser Zeit lediglich auf stilkritische Untersuchungen hin nach Individualitäten zu sondern, umsomehr wenn sie wie unser vorliegendes Tafelwerk von so geringer Qualität sind und so sehr den Charakter handwerksmäßiger Mache aufweisen. Denn Wolgemuts ausgedehnter Werkstattbetrieb beherrschte wohl den ganzen damaligen nürnberger Kunstmarkt und bewirkte so, daß die daselbst beschäftigten Maler und Bildschnitzer alle etwas Gleichmäßiges annahmen.

Trotzdem sei versucht auch die vorliegende Arbeit genauer zu charakterisieren. Wir finden alles für Wolgemut Typische in den Tafeln wieder: — insofern wir Wolgemuts Kunst nur als einen allgemeinen Stilbegriff auffassen. Denn wir haben kein einziges Werk, das mit aller Glaubwürdigkeit für Wolgemut selbst in Anspruch genommen werden kann. Seine Art charakterisiert sich also mehr als gemeinsamer Werkstattstil. — sein leichtbeschwingtes Erzählertalent, seine abstoßend rohen und derben Männergestalten — „dünkelhaft unaufrichtig und mit der heimtückischen Bosheit des Philisters“ nennt sie Thode [2]) — seine empfindungsarmen Frauen, die sah-

1) Bd. III Süddeutschland: hersgb. von Dehio: S. 584.

2) Thode: Malerschule S. 132.

rigen, abgerissenen und überhasteten Bewegungen seiner agierenden Personen[1]) überhaupt und vor allem seine routinierte, Eigenes und Fremdes geschickt vermengende Zeichnung.

Jedoch auch Stilelemente der verschiedensten, vielleicht gerade dazumal im Atelier Wolgemuts beschäftigten Künstler, die über die Tradition, die er verkörpert, hinausgehen, sind naiv benützt, geradeso als wären sie dem jeweils größeren Könner bei der Arbeit abgeguckt. So stammt von dem genialen Meister des Peringsdörffer Altars[2]) der großzügig gedachte Faltenwurf mit den schlangenförmigen Windungen, das Zitronengelb, Smaragdgrün und blaße Kobaltblau in den Farben, die aber auf unseren Bildern in ganz unverstandenen Akkorden nebeneinander stehen. An den diesem nahestehenden Meister R. F. erinnern einige Kopftypen der Henkersknechte auf der Geißelung, wie ein Vergleich mit demselben Gegenstand in der Pfarrkirche zu Forchheim lehrt. Der Johannes im Schoße Christi auf dem Abendmahl erscheint beinahe als Kopie des Johannes auf der gleichen Darstellung an der

---

1) Die Erzählungsweise erinnert vielleicht am stärksten an den Meister der Passion des Hersbrucker Altars, der aber qualitativ höher steht. Darüber: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908 II S. 103 ff. Ignatz Beth, Wolgemuts Gehülfen in Feuchtwangen und Hersbruck. Ein Beitrag zur Wolgemutforschung.

2) Abb.: Thode, Taf. 26—29.

linken Chorwand von St. Sebald [1]). Am fruchtbringendsten jedoch ist ein Vergleich mit den Malereien des Heilsbronner Hochaltars: Kolorit und Vortragsweise sind verschieden; der Heilsbronner Hochaltar ist viel reifer und auch fast zwanzig Jahre später, aber trotzdem sind die Typen der Frauen — hinsichtlich der Gesichtsform, der wulstigen Lippen, der knolligen Nasen — und mancher Männer — Joseph auf der Beschneidung in Heilsbronn und Joseph von Arimathia unserer Kreuzschleppung —, der beidemale gewundene Faltenwurf, wie auch endlich der harte, im Fleisch kalte Akt des Gekreuzigten sehr nahe verwandt. Bestimmt hat unser Maler von dem Heilsbronner Altarmeister, der sicher der Wohlgemut'schen Werkstatt entstammte, die meisten und am tiefsten gehenden Anregungen empfangen [2]).

Aus diesen Ausführungen ergibt sich als Endresultat: Die Malereien des Altars sind in der Werkstatt Wolgemuts ausgeführt, und zwar rührt von dem Meister selbst wahrscheinlich nur die zeichnerische Erfindung her, während die Ausführung einem mittelmäßig begabten, roh-

---

1) Von Redslob, Anzeiger aus dem Germanischen Museum 1908, Hanns Traut zugeschrieben; jetzt arg verrestauriert.

2) Wenn auch der Heilsbronner Altar zwanzig Jahre später ist. Der Heilsbronner Altar ist eben entstanden, als der Künstler selbständig war, — vergl. Thode S. 211 ff. —, die Einflüsse auf unseren Maler dürften dagegen aus der Zeit datieren, als beide noch bei Wolgemut arbeiteten.

arbeitenden Gehülfen, der dem Heilsbronner Hochaltarmeister stilistisch am nächsten steht, überlassen wurde. Auf diese Weise finden die häufigen Verzeichnungen, die Holprigkeiten in der Flächen- und Farbenkomposition, sowie die äußerst mangelhafte Maltechnik ihre natürliche Erklärung. Wenn auch eine moderne Restaurierung durch Abnahme von Lasuren viel von dem ehemaligen Eindruck genommen hat, so sind doch der überaus dünne Farbenauftrag und die unangenehmen Disharmonien des Kolorits eben in erster Linie auf eine lässige und unverstandene Verwendung des Farbenmaterials zurückzuführen.

Gewichtiger als die Malereien erscheinen die Schnitzereien des Altarschreins und Altaraufsatzes, während die Reliefs der Innenflügel wiederum schwächer und die Figuren des Predellaschreins, Christus und die zwölf Apostel, nur handwerklichen Charakters sind.

Die Skulpturen sind folgendermaßen über das Altarwerk verteilt. Zuoberst des Altaraufsatzes steht unter einem Baldachin von Maßwerk Christus als salvator mundi, unter ihm, unmittelbar auf dem Schrein, der hl. Martin zu Pferd, im Begriff seinen Mantel zu teilen, um den vor ihm knieenden Bettler damit zu bekleiden. Er ist eingerahmt von ornamental verflochtenen Fialen, ebenso wie der hl. Wolfgang zu seiner Rechten und der hl. Jakobus zu seiner Linken. So würde also der Altaraufsatz in seiner pyramidalen Anlage das ganze Altarwerk nach oben formal befriedigend abschließen, wenn nicht das zierliche,

weit verästelte Maßwerk für den vollmassigen Unterbau entschieden zu mager, leicht und unruhig wirkte. Der Schrein, ein einfacher, rechteckiger Kasten, wird zu beiden Seiten von zwei vergoldeten, gewundenen, dünnen Pfeilern begrenzt, die ein über den ganzen oberen Teil des Hohlraumes verbreitetes, dicht verflochtenes, schon leicht naturalistisches Rankenwerk tragen. In der Mitte steht Maria Immaculata mit dem Szepter in der Linken und dem Christusknaben auf dem rechten Arm. Zwei Engel zu ihren Füßen scheinen sie gen Himmel zu tragen, während zwei andere schwebend ihr zu Häupten eine Krone halten. Zu ihrer Rechten steht der hl. Andreas mit Kreuz und Buch, sowie der hl. Wolfgang, der Namenspatron des Stifters, im Ornat eines Bischofs, mit einem Krummstab und einem Kirchenmodell, zu ihrer Linken Petrus und die gekrönte hl. Ursula, die Namensheilige der Stifterin, mit einem Pfeil in der Hand. Alle diese Figuren sind Rundskulpturen in etwa Dreiviertellebensgröße[1]). Auf den beiden Flügeln sind in Hochrelief Geschichten aus dem Marienleben erzählt, und zwar folgen — links oben angefangen — die einzelnen Szenen in dieser Reihe aufeinander:

I.	II.
V.	VI.

III.	IV.
VII.	VIII.

1) Höhe: 1,40 m.

I. Die Vermählung.

Maria und Joseph haben sich knieend die Hände gereicht, die ein Priester mit der Linken zusammenhält, indem er gleichzeitig darüber das Zeichen des Kreuzes macht. Hinter dieser Gruppe auf beiden Seiten stehen die Eltern Anna und Joachim.

II. Die Verkündigung.

Maria kniet vor ihrem von einem Baldachin überspannten Betpulte und wendet sich lauschend nach dem eben heranschwebenden Engel um, der ein Spruchband in der linken Hand hält und die Rechte segnend erhoben hat.

III. Die Heimsuchung.

Maria ist über den Berg gegangen, um Elisabeth zu besuchen. Beide Frauen begegnen einander an einem Zaun und reichen sich grüßend die Hände.

IV. Die Geburt Christi.

Maria und Joseph knieen anbetend vor dem Kinde, das auf einem Gewandende des mütterlichen Mantels liegt. Zwischen beiden öffnet sich der Blick auf ein Stallgebäude und einen Felsberg mit magerem Gestrüpp.

V. Die Darstellung im Tempel.

Der Hohe Priester setzt das Kind, das Maria ihm soeben gereicht hat, auf den mit einem Kissen bedeckten Tisch. Hinter der Mutter steht Joseph; beide sind zu einer Gruppe zusammengeschlossen.

VI. Die Anbetung der Könige.

Vor einem Stall sitzt Maria mit dem Kinde im Schoß. Ein bärtiger kahlköpfiger König bringt ihm knieend ein Körbchen dar. Die beiden anderen, jünger und bartlos, stehen dahinter.

VII. Die Flucht nach Aegypten.

Maria, das Kind im Arm, reitet auf einem Esel, den Joseph führt, durch eine Landschaft mit Felsen und Gestrüpp.

VIII. Der Tod Mariä.

Maria liegt im Sterben. Die zwölf Jünger sind um ihr Bett versammelt. Einer von ihnen sitzt rechts vorne und hält ein Buch in den Händen.

Man sieht, diese Darstellungen weichen in nichts von dem damals üblichen Schema ab. Die Gestalten sind — hier wohl auch wegen des schmalen Bildraumes — unübersichtlich eng zusammengedrängt, die Hauptpersonen bekommen keine besonderen, feinen Accente, um sie gebührend deutlich und treffend herauszuheben, sondern sie werden einfach möglichst weit in den Vordergrund gerückt. Das glitzernde Gewirr der vielfälteligen, goldenen Gewänder[1]), aus denen unvermittelt Kopf und Hände auftauchen, verwirren den Blick derartig, daß der Kernpunkt

1) Der ganze Altar wurde, wie schon oben bemerkt, 1898 renoviert. Das Gold, sehr gut erhalten, hat darunter nicht gelitten.

der Erzählung nur sehr undeutlich zur Anschauung gelangt. Dazu trägt allerdings auch der Umstand bei, daß sich das Innenleben der Personen nur in schüchternen, wenig ausdrucksvollen Gesten äußert, die sich nie über die Grenzen des Schicklichen und Gemessenen hinaus wagen und sehr wenig von der nervös erregten Gefühlsspannung der Spätgotik an sich haben. Auch die Gesichter sind im Ausdruck matt, hie und da geradezu fade und langweilig. Doch sind die Körper anatomisch gut verstanden und bewegt, soweit die überreichen Gewänder einen Blick in dieser Richtung zulassen, Köpfe und Hände, wenn auch nicht gerade besonders fein, so doch fleißig durchgearbeitet.

Technisch meisterhaft und minutiös durchgebildet sind dagegen die Figuren des Schreins, recht lebensvoll vor allem die männlichen Gestalten, während die weiblichen ein wenig schematisiert und kalt erscheinen. Die Typen weichen in ihrer Charakteristik von denen der gleichzeitigen Nürnberger Holzskulptur nur wenig ab und sind nicht besonders differenziert. Nur die Schreinkomposition ist schon überraschend geklärt und für diese Zeit von auffällig strenger, fast klassischer Symmetrie. Maria steht in der Mittelachse, die leise Drehung ihres Körpers nach links wird durch die nach rechts strebende Bewegung des Kindes ausgeglichen. Für die anderen ist sie der feststehende Mittelpunkt. Andreas und Petrus sind die Träger der Bewegung, die in den beiden ruhig stehenden Namensheiligen verebbt, ihre Blickrichtung und Wendung lenkt

zur Hauptperson hin und formt so eine Gruppe, die Wolfgang und Ursula, die beiden Eckfiguren, zusammenschließen. Die Kurve des Ornaments, das den Schrein oben ausfüllt, paßt sich der Komposition rhythmisch an.

Sind die Malereien als ein Produkt der Wolgemut'schen Werkstatt angesprochen worden, so liegt es nahe, auch die Schnitzereien auf den gleichen Ursprung zurückzuführen. Nur ist dabei zu bedenken, daß Wolgemut Maler und nie Bildschnitzer gewesen ist, wenn er auch vielleicht bisweilen Entwürfe für Skulpturen geliefert haben mag [1]).

Es sind verschiedene Bildhauer für Wolgemut tätig gewesen, und ebenso wie man hinsichtlich der Malereien an den in der Werkstatt des Meisters ausgeführten Schnitzaltären verschiedene Hände geschieden hat, kann man auch bezüglich der Skulpturen unterschiedliche Individualitäten sondern. Es sind vor allem ihrer zwei, die ausgeprägte stilistische Eigenheiten aufweisen, d. i. der Meister der Schnitzereien des Altars in der Kreuzkapelle [2]) und der Meister des Hersbrucker Altars. — Bemerkt sei hier noch, daß der Meister der Kreuzkapelle Wolgemut stilistisch am nächsten steht, während der Hersbrucker Meister ganz anderer Art ist. Die Gesichter erscheinen mehr um ihrer selbst, um der Form willen gemacht und nicht wie in der Kreuzkapelle „als Spiegel der Seele"; in der Drapierung er-

1) Vergl. Thode, S. 159 ff. Daun, Veit Stoß, S. 57 ff.

2) Abb.: Daun, Stoß S. 57. Daun hat diese Sonderung in verschiedene Hände noch nicht.

scheint das Holz materialgerechter bearbeitet und eine gewisse einheitliche Wirkung angestrebt, während bei dem Kreuzaltar die nicht immer logische Faltengebung den Blick verwirrt.

Die Schnitzereien des Kalchreuther Altars, besonders des Schreins, weisen mehr Uebereinstimmung mit der Grablegung der Kreuzkapelle auf. Dies zeigt sich in der streng vertikalen Anordnung der Figuren und in dem Ausdruck tiefer Empfindung bei einiger formaler Befangenheit. Das Malerische des Faltenwurfs allerdings ist in Kalchreuth klarer ausgenützt, die Falten selbst sind logischer bewegt. Auffällig ist auch die Aehnlichkeit des Kopfes unseres Andreas mit dem des Mannes rechts auf der Beweinung hinsichtlich des großen Auges, der energischen Nase, der mageren Wange mit dem vergrämten Faltenzug an der Nasenwurzel und vor allem des halbgeöffneten Mundes. In den weiteren Typen jedoch haben beide Werke gar nichts Gemeinsames. Da der Haller'sche Altar früher entstanden ist[1]), kann unser Meister wohl Anregungen von dort empfangen haben, in einem engeren Verhältnis stehen beide jedoch nicht zu einander. Demnach ist unser Meister mit keinem der von Wolgemut am meisten beschäftigten Bildschnitzer, weder dem Meister der Kreuzkapelle, noch dem des Hersbrucker Altars zu identifizieren. — Die Typenähnlichkeit des Petrus und der Frauen des Schreins mit

1) Thode S. 141 ff. datiert ihn Ende der achtziger Jahre.

Gestalten Stoßens, wie z. B. auf den Flügeln des Hauptaltars in Schwabach [1]), ist nur begründet in dem Einfluß der überragenden Originalität Meister Veits. — Viel innigere Verwandschaft zeigen unsere Flügelreliefs, die entschieden hinter den Schreinfiguren zurückstehen, auch hinsichtlich der Qualität, mit dem ganz in Relief gehaltenen, sogenannten Cranach-Altar zu Heilsbronn, auf dem die Verlobung der hl. Katharina im Schrein dargestellt ist. Ebenso scheint die Entstehung beider in die gleiche Zeit zu fallen [2]). Die Uebereinstimmungen gehen so weit und erstrecken sich so sehr auf die Details, daß man nur an die gleiche Hand denken kann. Man vergleiche daraufhin die jungen Heiligen der Flügel des Heilsbronner Altars mit den bartlosen Königen auf der Anbetung oder unseren Joseph auf der Darstellung im Tempel mit dem Christophorus des rechten Heilsbronner Flügels. Die gleiche, fade Teilnahmslosigkeit des Gesichtes, dieselbe Schädelform, dasselbe runde, ausgeprägte Kinn, der kleine, lächelnde Mund, die glatte Nase und die flachen, nichtssagenden Augen kehren beidemale wieder, ebenso wie die Haar- und Bartbehandlung. Beim Faltenwurf ist in beiden Fällen dieselbe flirrige, verwirrende Wirkung angestrebt. Jedoch auch Einzelheiten finden sich in so auf-

1) Unser Joseph ist verwandt mit dem auf den Flügeln des Schwabacher Hochaltars. Die Aehnlichkeit der Frauen ist mehr eine allgemeine.

2) Der Heilsbronner „Cranachaltar" ist nicht datiert.

fälliger Gleichartigkeit wieder, wie sie nur ein und dieselbe Hand macht; nämlich die wie zwei Winkelschenkel vom Knie abwärts zusammenlaufende Faltenpartie und ihr Ausklingen am Boden bei der Maria der Darstellung im Tempel und der Anbetung der Könige unseres Altars und der Maria und Barbara in Heilsbronn.

Aus diesen Ausführungen ergibt sich also, daß die Schnitzereien des Hauptaltars ebenso wie die Malereien auf die Wolgemut'sche Werkstatt zurückgehen. Dabei ist der Urheber der Flügel mit dem Meister der Skulpturen am Katharinenaltar in Heilsbronn identisch. Ihm kommt keine eigene Bedeutung zu, er ist nur ein markantes Mitglied jener Werkstatt, der in Heilsbronn einmal einen Auftrag selbständig löste.

Der linke Seitenaltar.

Von dem rechten Seitenaltar zum Hauptaltar führt eine direkte Entwicklungslinie: Hans Pleydenwurffs Art, des Neuerers der fünfziger Jahre, ist in Wolgemut zur letzten Vollendung geführt. Zugleich haben wir in den beiden Kalchreuther Altären Beispiele jener Nürnberger Altarkunst, deren Kennzeichen ein bescheidenes Können ist und die stets eine gewisse akademische Note aufweist. Ganz anders bei dem linken Seitenaltar! Seine nicht besondere Qualität ist eine Folge der um die Wende des Jahrhunderts einsetzenden Stilwandlung. Die überragende Größe Dürers und die für den Deutschen nicht

zu bewältigenden Renaissanceeinflüsse bewirkten den raschen Verfall der Nürnberger Kunst, die soeben in den Großen Dürer, Vischer, Stoß, Kraft ihren Höhepunkt erreicht hatte.

Ebenso wie der Hauptaltar ist auch der linke Nebenaltar noch vollständig erhalten [1]). Es ist ein zweiflügeliger Schnitzaltar von bescheidenem Umfang. Im Schrein eine Gruppe von vollplastischen Figuren: Mutter Anna mit weißem Kopftuch, blauem Kleid und goldenem Mantel und die gekrönte Maria, ein Buch auf dem Schoß, haben sich auf einer Bank um einen Tisch niedergelassen, auf dem das Christuskind auf einem Kissen sitzt. Dieses wird von Maria gehalten, während Anna ihm eine Traube reicht, nach der es behende greift. Ueber dieser Szene schwebt Gott Vater in Halbfigur und von Wolken umgeben als König mit Krone und Reichsapfel, die Rechte segnend erhoben. Der rechteckige Schrein schließt in der Mitte nach oben mit einem halbkreisförmigen Bogen ab. Dieser Form passen sich auch die beiden Flügel an, auf denen rechts die hl. Barbara als Märtyrerin mit dem Kelch in der Hand und links die hl. Katharina mit Buch und Schwert und einem zerbrochenen Rad zu ihren Füßen dargestellt sind. Innerhalb des oberen Randes des Schreins und der beiden Flügel entlang laufen Ranken aus stilisiertem Weinlaub.

1) erwähnt bei Rehlen: Jahrb. d. hist. Vereins 1845 und Dehio, Handb. S. 584.

Bei geschlossenen Flügeln erblickt man in Malerei links den hl. Christophorus, wie er durchs Wasser schreitet, einen gewaltigen Stab in der Hand und das Kindlein auf den Schultern, rechts den hl. Sebastian, an einen Baum gebunden, angetan mit einem Lendentuch und einem Ueberwurf und von Pfeilen durchbohrt. Der Altar hatte ehedem scheinbar noch zwei feststehende Flügel, von denen der eine, mit der damals häufigen Darstellung des auf seine Wunde am Oberschenkel zeigenden hl. Rochus[1]) noch erhalten ist. Auf der massiven Predella sind die vierzehn Nothelfer mit ihren Symbolen und Attributen gemalt, während über dem Schrein eine Christusfigur in rotem Mantel mit der Siegesfahne steht.

Ueber diesen Altar sind verschiedene Nachrichten auf uns gekommen. Rehlen[2]) nennt ihn den „Starckschen Altar" mit der Begründung, daß ein Ulrich Starck, geb. 1484, gest. 1549, der mit Katharina, einer gebornen Imhoff verheiratet war, ihn gestiftet habe und kommt zu dieser Behauptung wahrscheinlich auf Grund der rechts und links an der Predella befindlichen Wappen der Starck und Imhoff. Andererseits ist als sicher anzunehmen, daß der linke Seitenaltar mit jenem Katharinenaltar identisch ist, der in Kirchenrechnungen aus den Jahren 1510 und 1515 genannt wird: „dem Maler für zwei Pylder auf Sant Katharinen

---

1) siehe auch an dem Sakramentshäuschen.

2) siehe Anmerkung Seite 88.

2 Pfd. Altar", dann „Für Christophoro dem Maler 2 fl. 1 Pfd.(1510)" — mit diesem „Christophoro" ist offenbar der hl. Christoph des linken Flügels gemeint — und „Trinkgeld den Knechten und verzert hat, do man die Tafel aufgesetzt hat auf sant Katharinenaltar 6 Pfd. 6 pf. (1515)". Diese Annahme wird noch bekräftigt durch die Jahreszahl 1516, die sich unten an der Predella befindet, und durch den Umstand, daß wirklich eine hl. Katharina als Patronin der Stifterin sich darauf vorfindet.

Es sei im Folgenden versucht, die Schnitzereien, wenn sie auch qualitativ nicht gerade überragend sind, mit der Eigenart selbständiger Künstlerpersönlichkeiten in Zusammenhang zu bringen. Sie machen durchweg einen ruhigen geklärten Eindruck. Die Komposition ist streng symmetrisch und die Drapierung gewollt einfach. Die Gewänder sind zumeist in einige große, nach bestimmten Richtungen abfließende Falten gelegt, die nur selten von „Augen" unterbrochen werden. Kleine Fältelung ist überhaupt im allgemeinen vermieden; nur wenn die Kleider am Boden aufliegen, werden sie stark bewegt und charakteristisch geschwungen, wie beispielshalber der Mantel Marias und Annas. Auch ist in dieser Hinsicht der Charakter des Stoffes berücksichtigt, indem nur die schweren Goldmäntel tief ausgeprägte Falten werfen. Ebenso naturwahr wie gut beobachtet sind die Artikulationen der Gliedmaßen; nur auf der Hand wiegend, um sie nicht zu drücken, hält Anna die Weintraube. Die Hände, sonst wohlgeformt,

sind nicht besonders durchgebildet, der Handrücken ziemlich fleischig, die Finger leise bewegt und die Knöchel nur zart angedeutet. Der Kopf ist dem Körper gut anproportioniert. Die Gesichter Marias und der betenden Heiligen auf den Flügeln sind voll und rundwangig, das der alternden Anna hager und schmal. Der kleine, süßliche, dünnlippige Mund, die edle, gerade Nase und das mandelförmige Auge erscheinen gegenüber dem großflächigen Antlitz, das durch ein Doppelkinn noch massiger wirkt, als zu klein, fast möchte man sagen als zu unwichtig. Die Haare hinwiederum sind ziemlich detailliert und naturalistisch behandelt, besonders am Barte Gott Vaters, dessen Kopf, trotzdem er dem Ganzen gegenüber zurücktritt, sehr fein durchgearbeitet ist.

Die Schnitzereien lassen sich zwar keinem uns seinem Werk nach bekanntem Künstler nachweisen, doch sei auch ihr Stilcharakter hier eingehender präzisiert.

Veit Stoß war ein so überragender Meister des Holzes und sein Stil so innig mit dem Material verwachsen, daß keiner der zeitgenössischen Nürnberger Bildschnitzer gerade seinem Einfluß sich entziehen konnte. Und so kam auch der Urheber unseres Werkes in die Abhängigkeit Stoßens, wenn er vielleicht nicht gar innerhalb dessen Atelier herangereift ist. Seine Behandlung des Holzes ist im Grunde dieselbe wie die Meister Veits in seiner stillen Periode, innerhalb der vielleicht der Bamberger Altar den Höhepunkt bildet und die im Großen und Gan-

zen ruhige Flächen liebt, von der weg in geringer Höhe die Falten gearbeitet sind, die sich nur an repräsentativen Gestalten und am Boden aufliegend zu großer Wucht und Wildheit steigern. Jedoch sind alle diese Eigenheiten bei unserem Künstler verflacht und nicht von so unmittelbarer Wirkung, umsoweniger als sie nicht mehr rein, sondern mit anderen Elementen durchsetzt sind. — Stoß ist zeitlebens in seinem künstlerischen Empfinden und Schaffen Gotiker geblieben, nicht so der Meister unseres Altars und mit ihm noch viele ähnlich begabte Künstlerpersönlichkeiten. Sie sind an der neuen Zeitströmung zu grunde gegangen. Sie waren zu deutsch und nicht begabt genug, um die neuen Kunstgesetze von innen heraus wirken zu lassen und verfielen so einer äußerlichen Nachahmung. Zu schwach Eigenes zu schaffen, hingen sie sich an Vorbilder, die ihrer Betätigung und Begabung nur schaden mußten. Und so suchte unser Künstler die ihm eng verwachsene Holzbildnerkunst mit Elementen der Erzgießekunst zu durchsetzen, die, in der Vischerschen Werkstatt verkörpert, den Gesetzen der Renaissance am meisten huldigte. Die tieffurchige Drapierung, die sich an Brüchen und Verdrehungen nicht genug tun kann und die Eckigkeit der Faltenzüge, das ist alles noch in der Materialbehandlung begründet; jedoch wie so eine einzelne Falte verläuft — z. B. von den Knieen der Maria — widerspenstig und zäh wie Metall, dabei nur etwas über eine Normalfläche sich erhebend, das ist ohne die Erzeugnisse des Erzgießers Vischer als Vorbilder undenk-

bar, ebenso wie das feste Fleisch und die glatten, großflächigen Gesichter[1]). Was aber bei der Pflege solcher Kunstprinzipien herauskam, das sehen wir an vorliegendem Altar. Wer von einem mit echt deutschem Geist und Empfinden durchtränktem Werke Stoßens oder sonst der Spätgotik kommt, den läßt diese Arbeit trotz mancher kompositioneller und formaler Schönheit kalt.

Die Malereien des Altars sind noch sehr gut erhalten. Die Durchschnittshöhe[2]) der Flügel beträgt 1,40 m, die Breite 0,54 m, die Höhe der Predella 0,50 m.

Die Typen sind wenig differenziert und gehen entweder auf Dürersche Vorbilder zurück — Christophorus B. 104; Rochus, Dürerschulbild Ober St. Veit bei Wien — oder sie sind eine Weiterbildung Schongauerscher Erfindungen, wie der hl. Sebastian. Nicht mehr von Leidenschaften durchwühlt und verhärmt sind die Gesichter, sondern von einer kalten, wenig ausdrucksvollen Schönheit. Die Pose der Figuren wirkt gestellt, ohne immer schön zu sein. Auch der Faltenwurf hat das spätgotische Temperament verloren, wirkt langweilig und hat nur mehr formale Bedeutung. Dagegen zeugt der Akt von guter Naturbeobachtung und von einem gewissen Sinn für Pro-

---

1) Vielleicht rührt auch die „stille Periode" Stoßens mit von einem Einfluß der Vischerschen Werkstatt her.

2) „Durchschnittshöhe", da der halbkreisförmige Abschluß doch auch mit einbezogen werden muß.

portion, während hingegen das Interesse für das Kleine, das Einzelne verloren gegangen ist. Die Maltechnik ist nicht mehr so sorgfältig, der Gipsgrund dünn; die Farben, zwar nüancierter als noch bei Wolgemut, wirken stumpf, da nur mehr ganz wenige Lasuren sie durchleuchten.

Diese Bilder sind sicherlich, nach stilistischen Merkmalen geurteilt, mit Wolf Traut in Verbindung zu bringen oder doch mit dessen Werkstatt, der er nach Rauch[1]) um diese Zeit schon vorgestanden haben muß. Zum Vergleich sei der um 1510 entstandene Hochaltar der Johanniskirche in Nürnberg herangezogen.

Am deutlichsten erkennt man die nahe Verwandtschaft beider Werke, wenn man sie zusammenbringt mit Schöpfungen Hanns Trauts — zusammengestellt von Chr. Rauch — wie dem Peringsdörfferaltar, wonach sie dann nur als eine Weiterbildung der Art dieses Meisters erscheinen. Unser Sebastian und der Johannes des Hochaltars der Johanniskirche sind eigentlich dieselben, nur mit etwas mehr Verständnis für die Wirklichkeit durchgebildeten Akte, mit demselben ungesund schwammigen Fleisch, wie der Sebastian oder Veit des Peringsdörffer Altars. Die Farben, bei Hanns noch schlicht, eindrucksvoll und von fröhlicher Helligkeit, werden nun zwar zu feinen Akkorden zusammengestimmt, wirken aber doch in manchen Aneinanderreihungen hart

1) Chr. Rauch, Die Trauts, Straßburg 1907.

und unruhig, besonders ein unmittelbar neben ein leuchtendes Gelb gesetztes, vollwertiges Rot.

Von den vielen Aehnlichkeiten zwischen den Gemälden unseres und des Altars der Johanniskirche jedoch seien die wichtigsten herausgegriffen! Wir finden dieselbe Kopfform mit dem flachen Gesicht, die Augen mit den deutlich gezeichneten Lidern, die in sanftem Winkel von der Stirne weggehende Nase und den kleinen, gespitzten Mund, dieselben fleischigen Hände mit den dicklichen Fingern, die einfachen, fast gleichmäßig nebeneinandergelegten Falten, die im Schamtuch des Johannes und des Sebastian die deutlichsten und meisten Uebereinstimmungen aufweisen. Am treffendsten jedoch wird ein Vergleich des Kopfes des Johannes im Oelkessel mit dem des Sebastian überzeugen, vor allem hinsichtlich der Art und Weise, wie die gelockten Haare das Gesicht einrahmen, wie überhaupt beide mit unwesentlichen Abweichungen desselben Typus sind. Wolf Trauts Auswahl an Charakteren ist nicht reich; denn sowohl für unseren Rochus wie Christoph finden wir auf dem Johannisaltar Vorbilder, für ersteren vielleicht den Herodes auf der Tafel, wie Salome den Kopf des Johannes bringt, und für letzteren den St. Johannes Bapt. auf einem der Flügel. Während man also bei den Flügelgemälden unseres Altars wohl eine persönliche Mitarbeit Meister Wolfs annehmen kann, muß man eine solche an der Predella, hinsichtlich ihrer geringen zeichnerischen und malerischen Qualitäten, verneinen.

Wie wir aus den oben zitierten Rechnungen ersehen können, wurden die Tafeln für den Altar besonders abgeliefert und nicht der Altar als Ganzes. Die Schnitzereien waren offenbar schon aufgestellt. Das legt den Schluß nahe, daß Malereien und Skulpturen in verschiedenen Werkstätten ausgeführt wurden und zwar scheint der Bildhauer — da die plastischen Teile die Hauptsache sind — der Unternehmer gewesen zu sein.

Die drei noch zu behandelnden Bildhauerarbeiten unserer Kirche verkörpern den Höhepunkt nürnberger Skulptur, da sie unmittelbar oder mittelbar mit den drei größten Plastikern in Verbindung gebracht werden können. Das Sakramentshäuschen ist von A. Kraft selbst, die Pietà ist ohne die vorbildliche Technik Veit Stoß' nicht denkbar und die Pilgerstatue St. Jakobs konnte nur unter dem Einfluß Vischers entstehen.

Das Sakramentshäuschen.

An der linken Wand des Chors, inmitten einer überreichen Anzahl mehr oder minder guter Kunstgegenstände, unmittelbar neben dem glänzenden, massigen Altar steht das Sakramentshäuschen. Seine Werte sind durch diese unruhige Nachbarschaft und den unglücklich gewählten Standort arg beeinträchtigt. Als trennendes oder verbindendes Glied an dem Wandpfeiler, der Chor und Langhaus scheidet, würde es ganz andere Wirkungen hervorbringen. Doch steht es wohl

nach dem Willen seines Stifters hier auf ursprünglichem Eigentum der Familie Haller. Im Jahre 1498 wurde es zusammen mit dem Hauptaltar von Wolf Haller gestiftet [1]).

Die Gotik hat für das Kunstgewerbliche, überhaupt für die Kleinkunst, keine eigene Formensprache, sie übersetzt einfach die Architektur in kleineren Maßstab. Was lag daher näher für das Sakramentshäuschen als die Form des Turmes mit seiner sich verjüngenden Stufengliederung, seiner organischen und statischen Logik, seinem reichen Detail und seiner durch nichts gehemmten und dennoch ruhig und vornehm ausklingenden Bewegung nach oben? Aus diesem Geiste heraus ward auch unser Tabernakel geschaffen.

Nur in der Ausdehnung des Sakramentsbehälters lehnt es sich an die Wand, aber nicht, als ob es sich stützen müßte; denn aufrecht und elegant wächst es empor. Nicht durchbrochen oder sonst gekünstelt ist der Sockel, er erscheint als der festeste Teil des Kunstwerkes und gibt diesem eine beruhigende, statische Sicherheit. Dieser massive Stein ist wahrhaft imstande das reich verschlungene Geäste zu tragen, das aus ihm herauswächst. Auf diesem diskret mit Spitzbogen und verstreutem Maßwerk ge-

1) nach der Notiz im Hallerbuch, S. XIX K. IV Ms. 151, vergl. auch: Rehlen, Jahresber. d. hist. Ver. 1845 und Daun, A. Kraft, S. 118.

schmückten Pfeiler ruht, ganz plötzlich hinauskragend und durch einen kleinen Spitzbogenfries vorbereitet, der eigentliche Sakramentsbehälter, ein schlichtes Prisma auf rechteckiger Basis, bekrönt von kronenähnlich verflochtenen Fialen, in deren Gewirr, über den drei freiliegenden Seitenflächen, je zwei kleine Engel knien, von denen der eine das Schweißtuch der Veronika, der andere die Marterwerkzeuge trägt. An den vier Eckpfeilern standen ehemals vier Figuren, von denen die eine jedoch ganz verloren ging und die andere arg beschädigt ist, sodaß sie sich auch nicht mehr deuten läßt. Gut erhalten sind dagegen der hl. Markus und vor allem der hl. Rochus. Diese Figur gehört geradezu zu den bedeutendsten Schöpfungen Adam Krafts [1]).

Aus dem Flechtwerk heraus, gleichsam als Fortsetzung des tragenden Pfeilers, wachsen feine, dünne, gewundene Säulchen, zwischen und an welchen Engel mit allerlei Instrumenten — alle bis zur Unkenntlichkeit verdorben — angebracht sind. In einer gewissen Höhe verflechten sich diese Säulchen wieder zu einer Krone. Dies wiederholt sich bis zur Decke noch dreimal, sodaß im ganzen über dem Sakramentsbehälter vier Stockwerke ent-

1) Diese Figur wurde vor einigen Jahren gestohlen. Kurze Zeit nachher sandte sie der Dieb jedoch wieder zurück mit dem Bemerken, er könne es nicht übers Herz bringen die Figur zu behalten, sie sei zu schön. Nach einer mündlichen Mitteilung des Herrn Pfarrer Müller, Kalchreuth.

stehen. Innerhalb des ersten ist dargestellt eine Krönung Mariä — in der Mitte Maria, rechts Gott Vater, links Christus, beide die Krone haltend, darüber der hl. Geist in Gestalt einer Taube und Engel — und innerhalb des zweiten Jesus als Salvator mundi.

Die Einfachheit unseres Tabernakels findet leicht ihre Erklärung in dem Umstand, daß es nur für eine entlegene, schlichte Dorfkirche bestimmt war. Allein darunter hat es nicht gelitten, sondern nur gewonnen. — Bei seinem Lorenzer Werk waren Meister Kraft wohl zu sehr die Hände gebunden [1]), denn Hans Imhoff, sein Auftraggeber, verlangte eben, um mit seinem Reichtum zu glänzen und zu prunken, etwas ganz Prächtiges, Sinnbetörendes, mit viel Einzelheiten, in die man sich vertiefen könnte. — Umsobesser mußte das Kalchreuther Sakramentshäuschen gelingen, nachdem der Meister an jenem Riesenwerk bereits seine technische Fertigkeit zu erproben begonnen hatte und ihm voraussichtlich in unserem Falle freie Hand gelassen war. An der Virtuosität dem spröden, körnigen Sandstein alle Finessen abzuringen, hat er nichts eingebüßt, dagegen an edler Klarheit der Formbewältigung des Ganzen und seiner Teile nur gewonnen. Dadurch kommt aber in gewissem Sinne auch wieder etwas Zwiespältiges in unser Sakramentshäuschen. Sollte Kraft noch in seinen alten Tagen von der jungemporwachsenden Kunstrichtung der

1) Daun, a. a. O. S. 104.

Renaissance beeinflußt worden sein[1])? So kräftig und ausdrücklich betonte Wagrechte, wie sie in den die Stockwerke accentuierenden Fialenkronen zur Wirkung gelangen, finden sich in der reinen Spätgotik nicht, ebensowenig so besondere Noten, wie das rasche Anschwellen bis zur ersten Fialenkrone und darüber das stufenweise allmähliche Abschwellen und das ganz leise Ausklingen an der Spitze, sowie der in seinen Teilen so klar gegliederte Aufbau[2]).

Während Sighart[3]), neben den anderen Sakramentshäuschen in den Ortschaften der Umgebung Nürnbergs auch dasjenige zu Kalchreuth als Arbeit eines von Kraft abhängigen Bildhauers bezeichnet, Lübke[4]) sich darüber gar nicht äußert, Bode[5]) nur von einem Einfluß des Lorenzer Tabernakels spricht, bringt es Daun das erstemal mit Adam Kraft selbst in Verbindung, indem er auf die nahe stilistische Verwandtschaft der Maria auf der Krönung mit der Madonna des Rebeck'schen Epitaphs und der Engel mit denen des Lorenzer Tabernakels hinweist. Dennoch verzeichnet es Dehio (1908) als Werkstattarbeit. Ich stimme dagegen Daun trotzdem

1) Er starb 1509.

2) Ganz ähnlich das Schwabacher Tabernakel, das ungefähr um dieselbe Zeit entstanden ist.

3) Sighart: Gesch. d. bild. Künste in Bayern, 1862. S. 526.

4) Lübke: Gesch. d. deutsch. Plastik 1880.

5) Bode: Gesch. d. deutsch. Plastik 1887, S. 136.

bei und führe als weiteren Beweis für die m. E. über allen Zweifel erhabene Eigenhändigkeit Krafts die oben analysierten kompositionellen Qualitäten an, die uns die Persönlichkeit des Künstlers nur um so bedeutender erscheinen lassen.

Dazu kommt noch die meisterhafte Behandlung des Steins im Rankenwerk, die jede Erinnerung an das Material verwischt und die ganz seine Kunstweise verratenden, gewundenen, bis ins feinste Detail gearbeiteten Figuren, wie namentlich der hl. Rochus, der geradezu ein Meisterstück der gesamten, damaligen, deutschen Bildnerei genannt zu werden verdient.

Dieses unten am Sockel eingegrabene Zeichen konnte aller dings bei keinem A. Kraft selbstzugeschriebenem Werke mehr aufgefunden werden. Man wird indessen nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß es sich dabei lediglich um das Steinmetzzeichen eines die gröberen Arbeiten ausführenden Gesellen der Werkstatt handelt, der sich auf diese Weise verewigen wollte.

Die Pietà.

Die Gruppe der Pietà ist an dem linken Pfeiler des Triumphbogens angebracht. Eine Dreiviertelsrundplastik von 1 Meter Höhe.[1])

Maria in blauem Kleid und goldnem, rotgefütterten Mantel sitzt auf einer Rasenbank. In ihrem Schoß ruht

1) Lindenholz.

der Leichnam ihres Sohnes, so, daß der Oberkörper auf ihrem rechten Arme lastet, während ihre Linke Christi rechte Hand faßt, um ihn an sich zu ziehen, so wie wir einen teueren Kranken an uns pressen, leidenschaftlich liebevoll und doch behutsam. — Sie trägt ein Kopftuch in der Art der „Nürnberger Madonna", das den Hals, die Ohren und einen kleinen Teil des Oberkörpers bedeckt. Das Gesicht ist ein mageres Oval. Augenbrauen, Pupillen, Lippen und Wangen sind bemalt. Die Augen stehen übertrieben schief, selbst wenn man sich die Nuance wegdenkt, die, zusammen mit dem scharfen Fältchen zwischen den Brauen, den tiefen Schmerz ausdrücken soll. Die Augen liegen tief in ihren Höhlen, die oberen Lider lasten schwer, und um das untere Lid ist eine tiefe Doppelfalte eingegraben. So bekommt das Auge zu dem herben Schmerz noch etwas Verschleiertes; leise und still scheinen Tränen ihm zu entfließen. Die Nase ist schmalrückig, gerade und nur an der Spitze ganz wenig aufgestülpt. Der Mund, rot bemalt, ist streng geschlossen, die Mundwinkel sind scharf eingezogen, sodaß, von der Nase verlaufend, eine ausdrucksvolle Kummerfalte entsteht. Das Kinn hebt sich scharf ab, ist dem Gesicht wohl anproportioniert und hat in der Mitte ein Grübchen. Das Gesicht[1]) hat mehr den Charakter eines Porträts und ist aufs feinste belebt, wie überhaupt

1) Die moderne häßliche Bemalung des Gesichtes beeinträchtigt in hohem Maße den Eindruck.

die ganze Gestalt, vor allem die zarten, feingliederigen Hände. — Der Faltenwurf wirkt geklärt, großzügig und beileibe nicht unruhig. Der Leichnam Christi ist äußerst realistisch gesehen, aber der Realismus sehr diskret wiedergegeben. Das Antlitz, vom Todeskampf noch schmerzverzerrt, aber doch gottergeben. Die gebrochenen Augen liegen tief in ihren Höhlen und sind halb geschlossen, Brauen, Wimpern und Pupillen sind bemalt. Blut sickert über das gefurchte Gesicht mit den hageren, eingefallenen Wangen, das von ringellockigem Bart- und Haupthaar eingerahmt wird. Der ganze Leib, Arme und Beine sind dürr, der Bauch eingefallen und die Knochen schauen durch die Haut. Der rechte Fuß ist in seinem Vorderteile abgebogen, wie wenn der Leichnam erst herzugeschleppt worden wäre.

Eine klare, aufrichtige Seele belebt diese Gruppe. Es ist eine Mutter, die ihren zu Tode gemarterten Sohn im Arme hält. Ein herber, an Verbissenheit grenzender, Schmerz preßt ihr die Lippen aufeinander, aus ihren schief verzogenen Augen dagegen starrt weniger die Qual, vielmehr ein starkes, selbstbewußtes Glauben an die Mission ihres Gottsohnes, ein grübelndes Hoffen auf das sich erfüllende Heil. Ihre zartgliederigen Hände fassen in tiefer Verehrung, mit peinlicher Vorsicht den Körper, als fühlten sie die werdende Verklärung. Dieser Leib ist Geist gewordenes Fleisch. Eine nervöse Empfindsamkeit durchzuckt ihn, als entäußere er sich bald seiner Körperlichkeit. Diese

Gottnatur steht in seinem Gegensatz zu der Jämmerlichkeit des Aktes und dem echt menschlichen, bitteren Schmerz in seinem Antlitz.

Klar und ruhig faßt der Kontur die ganze Gruppe zusammen, nirgends wird er störend scharf gebrochen oder in seiner Wirkung verwischt. Das gibt der ganzen Komposition etwas Heimliches und Insichversunkenes. Wunderbar fein ist es, wie am rechten Arm der Mantel flattert, sich auswölbt und dabei die Umrißlinie weich weiterführt, und von ausgesprochen malerischem Gefühl zeugen die tiefen, großartigen Faltenfurchen, die, diagonal geschwungen, über die Beine gezogen sind. Diese klaren Linien, zusammen mit dem Umstand, daß die ganze Gruppe nur eine Ansicht hat, und ihre ganze Körperlichkeit in einzelne wenige, allmählich ineinander verfließende Zonen reliefartig sich abstuft, bewirken es, daß die Komposition von dem Auge so leicht aufgefaßt und zusammen gesehen wird.

Ein solches Werk kann weder ein mittelmäßiger Künstler, noch eine kunstarme Zeit geschaffen haben. Es ist soviel Zwiespältiges und soviel wirkliches Können darin, daß man unmittelbar gepackt wird. Man erlebt mit dem ehrlichen Ringen einer Künstlernatur zugleich den Kampf zweier Kunstanschauungen. Man sieht, der Künstler ist noch Gotiker. Trotz der formalen Probleme, die ihn beschäftigen, ist ihm doch das liebevolle Versenken in seinen Gegenstand die Hauptsache; ehrlich und auf-

richtig in seiner Realistik ist er doch nicht maßlos. Und dabei ist das Stilisieren ins Zierliche schon zurückgedrängt auf Kosten eines freieren Sinnes für die Wirklichkeit, der sich in einem mehr wissenschaftlichen Verstehen des Aktes, in einem gewandteren Berechnen der perspektivischen Illusion geltend macht — man beachte daraufhin die feine, großgedachte Verkürzung des rechten Armes! — Der Kontur, in der ganzen zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts das Hauptausdrucksmittel, dabei wild, leidenschaftlich erregt und gar oft jäh zerrissen, wird hier zu einer zusammenschließenden Einheit und bekommt einen Hang zum Pathetischen. Die Drapierung, ehemals vielknitterig und virtuos, läßt hier keine Erinnerung an das Material mehr aufkommen und ordnet sich der Komposition des Ganzen unter.

Es zeigen sich also in dem Werke Stileigentümlichkeiten, die sowohl der ausklingenden Gotik, wie auch der neuhereinbrechenden Renaissance angehören. Demnach müssen wir — da wir sonst keine Nachrichten haben — die Entstehung des Bildwerkes in die Zeit unmittelbar nach 1500 verlegen.

Ob unser Meister bei den künstlerischen Anschauungen, wie er sie im vorliegenden Werke äußerte, stehen geblieben ist, oder ob er sich späterhin völlig der Renaissance zuwandte, läßt sich nicht feststellen, denn bis jetzt konnte kein Werk aufgefunden werden, das letztere Vermutung bestätigen könnte. Wohl aber glaube ich ihm noch

andere Bildwerke, die ungefähr in die gleiche Zeit gehören, zuschreiben zu dürfen: eine Maria und einen Johannes, beide von einem jüngsten Gericht, mit einem, etwas früherem, Kruzifixus zu einer Gruppe vereinigt, in der Kirche von Katzwang bei Schwabach. Bei dem Gekreuzigten daselbst finden wir denselben durch und durch verstandenen Akt wieder, ebenso die Art, wie sich die Haut nervös-empfindlich über Fleisch und Knochen spannt, dieselben Hände, feingliedrig und zart, dieselbe Haar- und Bartbehandlung, die nämliche Faltengebung und auch die gleiche feine seelische Belebung. Der Gesichtstypus unserer Maria ist der nämliche wie bei der anbetenden Madonna, ebenso auch die Drapierung bei dem anbetenden Johannes Bapist., jedoch beide Male arg vergröbert und schematisiert, sodaß man berechtigt ist, Maria und Johannes nur als Werkstattarbeiten des Künstlers anzusehen.

Die Holzstatue St. Jakobus.

Die Pilgerstatue St. Jakobus[1]), die jüngste gotische Schnitzfigur unserer Kirche, steht in Fensterhöhe an der linken Seite des Chorrundes. Der Heilige ist mit einem goldnen, braunrot gefütterten Mantel angetan, der ebenso wie das Unterkleid unten und an den Aermeln mit breiten schwarzen Rändern eingefaßt ist. Den silbergefaßten Pilgerstab hält er mit seiner Linken keck und fest

1) Fassung gut erhalten; Höhe 0,87 m.

am goldnen diskret verzierten Griff. Um seine Lenden gegürtet, hängt, etwas zur Linken verschoben, die Pilgertasche, die er mit der rechten Hand unten hebt, gleichsam als wolle er ihr Gewicht verringern. Das linke Bein ist spielerisch nach vorne zur Seite gesetzt, sodaß der linke Fuß bis zum Knöchel sichtbar wird und das linke Knie sich durch das Gewand abzeichnet. Die Falten, senkrecht abwärts fließend, sind schlicht und naturwahr gegeben. Sie komplizieren sich nur an den Armen, über die jeweils ein Mantelzipfel geschlagen ist. Große erregte Draperieen sind ebenso wie jede Eckigkeit in der Silhuette gänzlich vermieden. Die Arme kleben vollständig an der Masse des Körpers, nur der linke Arm vom Ellbogen abwärts ist gelöst, geht aber auch nur in sanftem Winkel vom Körper weg. Mit diesem leidenschaftslos bewegten Leib harmoniert gut das sanfte Antlitz, das von frisiertem, etwas schematisch behandelten Haupthaar und einem vollen, langen Bart eingefaßt ist. Den Kopf bedeckt ein schlichter Pilgerhut mit der charakteristischen Pilgermuschel. Das Gesicht erscheint flach, die Augen liegen nicht zu tief, und die edle, gerade, unten breite Nase springt nicht besonders energisch heraus. Die Lippen sind gespitzt, die Backenknochen treten stark hervor. Augenbrauen und Pupille sind bemalt.

Im Jahre 1522 wurde Jobst Haller ein Sohn geboren, der in der Taufe den Namen Jakob erhielt[1]). Liegt

1) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CXXV. Siehe

da nicht die Vermutung nahe, daß der Vater, dem Namenspatron dieses Sohnes zu Ehren, die Figur des hl. Jakobus für die Kirche stiftete? Diese Kombination erhält ihre wesentlichste Stütze dadurch, daß der stilistische Charakter der Schnitzerei durchaus auf jene Zeit verweist.

Schon bei dem späten Veit Stoß, mehr noch bei Stanislaus Stoß — speziell in den zeitgenössischen Typen —, ebenso gelegentlich bei Vischer und seinen Söhnen, am stärksten jedoch bei Pankraz Labenwolf und dessen Zeitgenossen, wie auch bei den Kleinmeistern macht sich unverkennbar eine Reaktion gegen die langaufgeschossenen Gestalten der reinen Spätgotik geltend und zugleich ein Verfallen ins andere Extrem: die Körper werden jetzt klein, plump, drollig. Zugleich nimmt aber auch das realistische Charakterisierungsvermögen, wie die feine seelische Belebung ab. Wohl nähert sich nun der Akt immer mehr der Wirklichkeit, doch nur um in Flachheit, Schematismus, Konvention zu verfallen. Der Faltenwurf, einst leidenschaftlich erregt, wird matt und im Streben nach einer Pose langweilig. Die feinen Details verschwinden, doch leider nicht zu gunsten einer großen schönen Gesamtwirkung. Dabei ist die Technik soweit vorgeschritten, daß sich der Künstler erlaubt, in Wahrheit nicht vorhandene Wirkungen vorzutäuschen. Diese Kennzeichen einer Zeitepoche

auch: Rehlen, Hist. Verein § 38. „So wurde Jakob Haller geboren 1522, der Sohn Jobst . . . ."

charakterisieren auch unser Bildwerk. Den Künstler namhaft zu machen, der den hl. Jakobus schuf, ist nicht möglich. Doch darf man aus den großzügigen, aber wenig vertieften Falten, aus der glatten, flachen, straffen Behandlung des Gesichtes, wie überhaupt des Fleisches, den Schluß ziehen, daß er wohl in der Gruppe der Bildschnitzer zu suchen sein dürfte, die von der gleichzeitigen Erzgießkunst Peter Vischers und der Seinigen, vor allem vom Sebaldusgrab [1]), nicht unbeeinflußt geblieben sind.

---

1) Auch die „Nürnberger Madonna" hat man mit Vischer in Verbindung gebracht (Bezold, Mitteil. a. d. germ. Museum 1896 und Daun, P. Vischer, 1904 S. 140 ff.). Indessen halte ich auch in diesem Falle einen Einfluß der Technik des Erzgusses auf die Schnitzkunst für wahrscheinlicher, als die Annahme, die „Nürnberger Madonna" sei selbst ein Gußmodell gewesen.

Lebenslauf.

Ich, Hans M. Sauermann, bayerischer Staatsangehöriger, evangelischer Konfession, bin geboren am 22. Mai 1885 zu Kulmbach als Sohn des Fabrikbesitzers Philipp Sauermann und seiner Ehefrau Margarethe geb. Schmidt. Nach Absolvierung der Realschule zu Kulmbach kam ich an das Realgymnasium in München, das ich im Jahre 1904 mit dem Reifezeugnis verließ. Im selben Jahre bezog ich die Universität München und hörte in den Jahren 1905, 1906 und 1907 Vorlesungen der Professoren Furtwängler, Voll, Riehl, Cornelius, Munker, Schermann, von der Pfordten u. a. Im Sommersemester 1905 studierte ich in Freiburg i. Br. und kam im Jahre 1907 nach Erlangen, wo ich hauptsächlich bei den Professoren Beckmann, Hensel, Bulle, Fischer, Curtius und Haack Kollegien hörte.

Die erste Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Dr. Haack, der mich auch bei der Ausführung weitgehend unterstützte. Ihm und auch dem stets hilfsbereiten Herrn Oberbibliothekar Dr. phil. et theol. h. c. M. Zucker spreche ich an dieser Stelle meinen besten Dank aus.